





Digitized by the Internet Archive  
in 2023 with funding from  
Kahle/Austin Foundation









KUNSTGESCHICHTE  
DES MÖBELS





# KUNSTGESCHICHTE DES MÖBELS

VON

ADOLF FEULNER



D R I T T E A U F L A G E · 6.-9. T A U S E N D

I M P R O P Y L Ä E N - V E R L A G · B E R L I N

Copyright 1927 by Propyläen-Verlag G. m. b. H., Berlin  
Printed in Germany / Im Ullsteinhaus, Berlin



## INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG . . . . .	7
II. ALTERTUM . . . . .	11
III. MITTELALTER . . . . .	35
IV. SPÄTGOTIK . . . . .	67
V. VON DER RENAISSANCE ZUM BAROCK . . . . .	115
Italien . . . . .	115
Frankreich . . . . .	163
Spanien . . . . .	201
England . . . . .	221
Nordamerika . . . . .	239
Deutschland . . . . .	249
Holland und Belgien . . . . .	306
VI. SPÄTBAROCK. DER STIL LOUIS XIV. . . . .	333
Frankreich . . . . .	333
Deutschland . . . . .	367
VII. ROKOKO . . . . .	393
Frankreich . . . . .	393
Italien im 18. Jahrhundert . . . . .	471
Deutschland . . . . .	489
VIII. DAS ENGLISCHE MÖBEL IM 18. JAHRHUNDERT . . . . .	549
IX. NORDAMERIKA IM 18. JAHRHUNDERT . . . . .	607
X. DER STIL LOUIS XVI. ÜBERGANG ZUM KLASSIZISMUS . . . . .	619
XI. KLASSIZISMUS, EMPIRE UND BIEDERMEIER . . . . .	725
XII. SCHLUSS. DAS 19. JAHRHUNDERT . . . . .	771
LITERATURANGABEN . . . . .	777
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN . . . . .	782
REGISTER . . . . .	799





## EINLEITUNG

EINE das Gesamtgebiet umfassende Geschichte des Möbels muß dem Leser von vornherein die Grenzen angeben, in die der weitläufige Stoff eingespannt werden soll; sie muß von Anfang an auch die Gesichtspunkte klarlegen, nach denen aus dem reichen Material eine Auswahl vorgenommen wird. Begrenzung und Auswahl sind bei der Unerschöpflichkeit des Themas selbstverständliche Voraussetzung.

Die örtliche und zeitliche Begrenzung ist notwendig. Nur die Entwicklung des europäischen Möbels vom Mittelalter bis zur Neuzeit ist ausführlich beschrieben. Auch das amerikanische Möbel ist als Ableger des europäischen anzusehen. Die Möbel der außereuropäischen Kulturen sind nur dann berücksichtigt, wenn sie den großen Zusammenhang klären. Über das antike Möbel, das bloß in Fragmenten erhalten ist, gibt in erster Linie die Archäologie Aufschluß. Es ist hier in einem Ausblick gestreift, der die antiken Formen in das Blickfeld rückt, die für das Verständnis der späteren Entwicklung notwendige Voraussetzung sind.

Eine stoffliche Begrenzung ist notwendig. Nicht alle Arten des Möbels können ausführlich behandelt werden. Das kirchliche Mobiliar ist mit Absicht ausgeschaltet, weil es doch mehr in eine Geschichte der Skulptur und der Architektur gehört. Es ist kurz erwähnt, wenn die erhaltenen kirchlichen Möbel die einzigen Reste einer Periode sind, und wenn die Formen des kirchlichen Mobiliars zur Erklärung eines bestimmten Typus notwendig sind. Aus dem gleichen Grunde werden auch die Erzeugnisse der Volkskunst nur manchmal zitiert. In einer Geschichte, die die großen Linien der Entwicklung aufzeigen will, haben die Provinzialismen, die verspäteten Nachläufer einer höheren Kultur, die Petrefakte einer einmal gefundenen Zweckform nichts zu tun.

Thema des Buches ist das Hausmöbel im engeren Sinne, nicht das gesamte Mobiliar. Thema ist nicht die Geschichte des Möbels bei den einzelnen Nationen, sondern die Geschichte des Möbels unter Berücksichtigung der Nationen, die selbständige und folgewichtige Beiträge zur Entwicklung gegeben haben. Jede der großen Kulturnationen tritt in einer bestimmten Periode ihrer Geschichte in den Vordergrund. Es gibt zu denken, daß diese Höhepunkte mit den künstlerischen Blütezeiten zusammenfallen.

Möbel dienen den Bedürfnissen des Lebens. Die Bedürfnisse wechseln. Sie entstehen aus persönlichen Ansprüchen, die sich bewegen zwischen den Extremen einfacher Zweckmäßigkeit und schwelgerischer Bequemlichkeit, bestimmter Sachlichkeit und prunkvoller Überladenheit, schmucklosen Bedürfnisses und repräsentativer Aufmachung. Sie sind gebunden an soziale Rücksichten, an Forderungen der Gesellschaft, sie sind abhängig von Voraussetzungen der nationalen Kultur, von Sitte, Tracht, Wohnung, sie sind bedingt von der Zeit, die immer einen Normalweg vorschreibt. Von diesen mehr kulturellen Faktoren wollen wir hier weniger reden. Sie müssen gestreift werden, aber sie bilden nicht das eigentliche Thema. Sie entscheiden über den Grad des materiellen Wertes, über Einfachheit und Kostbarkeit; aber sie entscheiden nicht über die künstlerische Form. Nur die Zweckform wird aus Material und Technik geboren. Zweck und Technik aber lassen unendliche Möglichkeiten der Formung des Materials offen. Wie viele Möglichkeiten des Ausdrucks geben schon die Proportionierung, der Grad der Artikulation, die Linienführung. Die Entwicklung der Kunstform ist von anderen Faktoren abhängig. Die Kunstform des Möbels wird von anderen Gesetzen diktiert. Sie wechselt nach den gleichen Rhythmen wie die große Kunst. Sie ist ein Teil des größeren Formenkomplexes, den man mit dem Wort Stil zusammenfaßt. Die Geschichte der Kunstform des Möbels ist ein Teil der allgemeinen Formengeschichte. Diese Kunstform ist beim Möbel keine freie Form, weil sie an einen Zweck gebunden ist; aber sie stellt ebenso Ansprüche an Phantasie und Gestaltungskraft, wie die Form der Architektur, zu der das Möbel als Teil der Ausstattung des Innenraumes gehört. Sie kann sich einer ideellen Zweckform nähern, und sie kann sich mit ihr in Widerspruch setzen. Der Gegensatz oder das Zusammenspiel von Zweckform und Kunstform bildet den eigentlichen Inhalt einer Kunstgeschichte des Möbels. Jede Nation, jede Zeit hat darüber anders gedacht. Jede Stilperiode hat aus dem Möbel etwas anderes gemacht. Die eine ein neutrales Gebrauchsgerät, die andere ein architektonisch durchgefühlt Monument, die dritte eine zierlich dekorierte Goldschmiedearbeit. Jeder Stil hat eine bestimmte geistige Haltung, die auch dem Möbel den Ausdruck einprägt. Die Gründe der Veränderung der Kunstform sind in den gleichen Tiefen verankert, wie die Gründe des Stilwandels überhaupt.

In diesen Sätzen steckt auch die Antwort auf die Frage: Gibt es überhaupt eine Kunstgeschichte des Möbels? Ist es nicht richtiger, diese vorkünstlerischen Gebiete aus der Kunstgeschichte herauszunehmen und in die Rassegeschichte zu verweisen? Man hat das behauptet. Man sagt, die Entwicklung der europäischen Sitzmöbel sei ein Stück Rassegeschichte und nicht etwa Stilgeschichte, ebenso wie es ein Irrtum gewesen sei, den Bau des Wohnhauses für einen Teil der Baukunst zu halten (Spengler). Man könnte mit der Gegenfrage antworten: Also müssen die Entwürfe der Architekten des 18. Jahrhunderts oder Michelangelos Gestühl der Laurenziana aus der

„Kunst“geschichte gestrichen werden? Gewiß sind damit nur extreme Fälle angedeutet. Aber sie zeigen, welche Richtung wir der Kunstgeschichte des Möbels geben wollen. Die Bedenken gegen diese Gebiete berühren den Typus, sie wenden sich gegen die „Kunstgeschichte“ der primitiven Gebrauchsformen, der Zweckformen ohne jede künstlerische Absicht. Diese stehen gewiß außerhalb der Kunst. Sie sind ewig und sie haben keine Entwicklung. Da, wo wir das Bemühen merken, die Zweckform zu „gestalten“, ihr Ausdruck zu geben, ihr künstlerische Bedeutung zu verleihen, ja schon da, wo wir Formen begegnen, die aus dem zweckfreien Wohlgefallen, aus dem Kunstwollen geboren sind, da beginnt die Kunstgeschichte des Möbels. Oder, mit anderen Worten, sie beginnt da, wo die reine Rassegeschichte aufhört.

Den Zusammenhang der Geschichte des Möbels mit der allgemeinen Kunstgeschichte zu zeichnen, die verbindenden Fäden bloßzulegen, diese Aufgabe ist hier als wichtigster Teil des Themas in den Vordergrund gestellt. Danach ist auch die Auswahl der behandelten Werke beschnitten, und aus dieser Aufgabenstellung heraus ist das engere Thema überschritten. Ebenso wichtig wie die erhaltenen Möbel selbst können als Urkunden zu einer Geschichte die Zeichnungen der Künstler sein, die Stiche, die Darstellungen von Innenräumen auf architektonischen Entwürfen, auf Gemälden. Nur aus dem Prozeß der allgemeinen Formentwicklung kann die Entwicklung der Einzelform eines Möbels verstanden werden. Noch aus einem anderen Grunde sind uns diese Abbildungen wertvoll. Sie geben uns Aufschluß über die Rolle, die dem Möbel ursprünglich im Raume zugeordnet war. Die erhaltenen Räume selbst sind in seltenen Fällen einwandfreie Urkunden. Meist müssen sie erst von den Interpolationen einer späteren Zeit gereinigt werden.

Wir können also das Thema dieses Buches auch anders formulieren. Wir durchwandern die Kunstgeschichte auf einem Nebenwege und hoffen auf diesem Seitenpfade Erkenntnisse zu sammeln, die für die Klärung der großen Zusammenhänge von Wichtigkeit sind.

\* \* \*

Die erste Auflage dieser Kunstgeschichte des Möbels, 1927, die Arbeit langer Jahre, war nach zwei Monaten vergriffen. Die zweite Auflage 1928, die rasch nachfolgen mußte, hat auch nur kurze Lebensdauer gehabt. Erst diese dritte Auflage konnte mit Muße durchgesehen werden. Sie kommt dem Bilde, das dem Verfasser ursprünglich vorgeschwebt hatte, schon näher. Inzwischen haben Reisen neues Material, neue Literatur hat Ergänzungen gebracht und Wünsche der Leser haben die Veranlassung gegeben, den Stoff zu erweitern. So ist ein neues Buch entstanden. Natürlich konnten noch nicht alle dunklen Stellen aufgeleuchtet werden; aber nur in wenigen Fällen war es noch nicht möglich, durch Autopsie den Eindruck zu vertiefen.

Der Verlag hat großzügig alle Wünsche des Verfassers erfüllt, dem Buch durch Erweiterung und Verbesserung der Abbildungen ein neues Gesicht zu geben. Dafür sei hier der gebührende Dank ausgesprochen. Zu danken habe ich auch den Leitern der Museen, den Sammlern und Kunsthändlern, die mich bei der Zusammenstellung des Stoffes unterstützt haben. Für die erste Auflage hatte ich besonders genannt Geheimrat Dr. O. von Falke, Berlin, Direktor Dr. R. Graul, Leipzig, Direktor Dr. W. Lehmann, Zürich, Direktor Dr. R. Burckhardt, Basel, Direktor R. Koechlin, Paris. Weiter Max Freiherr von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt, der mir die Türen zu schwer zugänglichen Privatsammlungen geöffnet hat und Dr. A. Figdor (†) in Wien. Es ist nicht möglich, hier alle Namen derer anzuführen, die mir seither geholfen haben. Ich nenne wieder nur die Herren, denen ich zu besonderem Danke verpflichtet bin. Die Direktion des Metropolitan Museum New York, Joseph Breck und die Kollegen vom gleichen Museum Preston Remington und James Rorimer, Direktor Dr. Pazaurek, Stuttgart. Die Herren Baron Rudolf von Goldschmidt-Rothschild, Königstein, Baron Albert von Goldschmidt-Rothschild, Frankfurt, Kuno Kocherthaler und A. E. Byne, Madrid, die Firmen L. Bernheimer, Julius Böhler und A. S. Drey, München. J. Rosenbaum, Frankfurt, H. Ball, Berlin, Jacques Seligmann fils, E. M. Hodgkins, L. Craemer und Abdy & Co., Paris, Konsul A. Loewi, Venedig.

Für die Erlaubnis zur Reproduktion photographischer Aufnahmen habe ich besonders zu danken dem Metropolitan Museum New York – die Beschriftung der einzelnen Abbildungen mit dem offiziellen: by courtesy of the Metropolitan Museum New York muß nur aus verlagstechnischen Gründen hier vorweg genommen werden – und Herrn A. E. Byne, Madrid.



## ALTERTUM

**G**OETHE'S Spruch „Alles Gescheite ist schon gedacht worden, man muß nur versuchen, es noch einmal zu denken“ können wir dem Sinne nach als Motto vor diese Übersicht über das antike Möbel setzen. Alle wichtigen Möbelarten hat schon das Altertum gekannt. Erst die Spätrenaissance hat im Norden mit dem wachsenden Komfort die größere Differenzierung der Zwecke und die Vermehrung der Typen gebracht, die im Süden bei der Gunst des Klimas und der Einfachheit des Lebens, das sich auch früher im Freien, auf der Straße abspielte, wie heute, entbehrlich und unnötig waren. Die technischen Erfindungen hat das Altertum schon zu einem Stadium der Verfeinerung gebracht, das erst das 18. Jahrhundert wieder erreicht hat. Selbst die Ideen, die die künstlerische Entwicklung des Möbels treiben, sind alle schon einmal im Altertum gedacht worden. Die Entwicklungsgeschichte des antiken Möbels ist gleichsam ein Spiegelbild der Entwicklungsgeschichte der nachchristlichen Jahrhunderte. Die Linie, die vom primitiven Archaismus der orientalischen Kulturen zur klassischen Gestaltung in der griechischen Kunst und von da zum weltmännischen, luxuriösen Barock der römischen Kunst geht, beschreibt eine ähnliche Kurve, wie die Linie der Entwicklung von der frühromanischen Primitivität bis zur Auflösung im Spätbarock.

In einem wichtigen Punkte aber stimmt der Vergleich nicht. Der Entwicklung im Altertum liegt nicht die gleiche Gesetzmäßigkeit des Werdens zugrunde, wie in der nachchristlichen Zeit. In unserer kurzen Übersicht sind Jahrtausende zusammengedrängt. Beispiele aus verschiedenen, parallel laufenden und sich ablösenden Kulturen sind hier nebeneinander gestellt. Sie sind unter formalen Aspekten zusammengespannt, weil wir nicht eine Geschichte des antiken Möbels schreiben wollen, so, wie wir später die Geschichte der nachchristlichen Stile ausbreiten werden. Es ist hier nicht möglich, die Möbel der einzelnen ägyptischen Dynastien oder die der verschiedenen Jahrhunderte im klassischen Altertum sauber nacheinander zu gruppieren. Diese Aufgabe hat die Archäologie, zum Teil wenigstens, schon gelöst. Wir wollen nur auf die künstlerischen Gedanken aufmerksam machen, die später wieder in irgend einer Form fruchtbar geworden sind. Wir wollen ferner die Übersicht benützen, um uns an ausgewählten, einfachen Beispielen über die Grundfragen künstlerischer Gestaltung des Möbels zu verständigen, die wir auch später unserem Urteil zugrunde legen werden. Wir wollen auf die Wege hinweisen, die in den verschiedenen Kulturen von der gewerblichen zur großen Kunst führen. Durch alle Äußerungen der Kunst und des Lebens geht der gleiche Atem.

Einer ausführlichen Geschichte des antiken Möbels steht schon der Umstand im Wege, daß es nur wenige originale Möbel gibt. Diese sind Zufallsreste, über ver-



1. Einfacher ägyptischer Holzstuhl  
London, British Museum

schiedene Perioden sporadisch verteilt. Nur über das ägyptische Möbel sind wir gut unterrichtet. Das Grab, das Amenhotep III. seinen Schwiegereltern erbaut hat, und das Grab Tutanchamons haben uns das Vielfache der Möbel der übrigen antiken Kulturen geschenkt. Von griechischen Möbeln sind bloß Fragmente erhalten und die originalen römischen sind zumeist Prunkstücke, die mit dem Begriff Möbel im engeren Sinne (dem Wort, das von mobilis, beweglich, abgeleitet ist) nichts mehr zu tun haben. Eine Geschichte der antiken Möbelformen muß aus Abbildungen auf Reliefs, Vasenbildern, Wandmalereien, die durch Textstellen aus antiken Autoren zu ergänzen sind, mühsam rekonstruiert werden. Das kann nicht unsere Aufgabe sein. Wir beschränken uns auf eine Auswahl, in der wir den Originalen den Vorzug geben. Mit Hilfe der im Anhang zitierten Literatur kann jeder die Kreise weiter ziehen.

Die Antike hat die gleichen Hauptarten von Möbeln gehabt, die wir noch heute haben, Stuhl und Bett, Tisch und Truhe oder Kasten. Oder, unter gleichen Zwecken zusammengefaßt, Stützmöbel und Kastenmöbel, oder noch einfacher, Träger und Behälter. Aus den Grundformen des Trägers und des Behälters sind durch Weiterentwicklung und durch Kombination alle Möbel entstanden. Der antike Mensch kennt auf der Stufe der Zivilisation, mit der wir die Entwicklung beginnen lassen, auch schon längst die Differenzierung der Arten. Denn das ist vorauszuschicken. Die Kunstgeschichte des Möbels beginnt erst, wenn schon ein Höhepunkt der Zivilisation erreicht ist. Die Naturformen primitiven Denkens, die noch da und dort durch Beispiele zu belegen sind, mehr noch die primitiven, von der Natur gegebenen Surrogate des Möbels, überlassen wir der Rassegeschichte. Wir fassen die Urahnen eines Typus in einer Hilfskonstruktion zusammen, der Zweckform oder Sachform, die überall gleichartig vorkommt, die zeitlos und ewig ist. Die Differenzierung ist schon Zeichen einer entwickelten Kultur. Sie hat leicht erkennbare Gründe.

Der Differenzierung der Sitzmöbel in Schemel, Hocker, Stuhl und Armstuhl liegt eine natürliche Rangordnung zugrunde. Der leicht bewegliche Schemel, der nur den Körper trägt, der schwerere Lehnstuhl, der durch die Lehne auch dem Rücken einen Halt bietet, und der Armstuhl, der auch für die Arme eine Stütze hat, reihen sich von selbst

in eine Skala der Bequemlichkeit und damit auch der Würde. Der Schemel und der leichte Faltstuhl sind in Griechenland mehr provisorische Sitzmöbel, der Lehnstuhl ist der Sitz der Frauen und der mehr zeremonielle Armstuhl, der Thronos, ist der Sitz für das Alter und für die Götter. Noch ein Grund mag diese Rangordnung ursprünglich entschieden haben, die Steigerung der Größe des Menschen durch die Lehne, der primitive Wunsch, den Sitzenden herauszuheben und dadurch den andern zu verkleinern. Das Wort Thronos ist bei den europäischen Völkern die Bezeichnung des repräsentativen Sitzes geworden. Diese Skala ist im Altertum nicht fest; aber sie ist vorhanden. Erst dem Zeitalter des Absolutismus im Spätbarock war es vorbehalten, die Sitzmöbel in ein starres System höfischen Zeremoniells einzubinden. Aber auch in

bürgerlichen Kulturen hatte der Armstuhl immer den Beigeschmack patriarchalischer Würde. Ähnliche Wünsche haben dem römischen Beamtensitz die Form gegeben. Die Steigerung der Würde liegt hier in der Vergrößerung des Sitzes. Das bisellium (von bis = doppelt) war der Ehrensitz für hohe Beamte und verdiente Bürger. Sie durften den Platz von zwei gewöhnlichen Menschen einnehmen. In der Multiplikation des Sitzes lag die Auszeichnung. Auch bei den Germanen war der Langsitz (Hochsitz), der Sitz für mehrere, als Einzelsitz ein Zeichen der Würde und noch im burgundisch-französischen Zeremoniell des 15. Jahrhunderts ist die Bank der vornehme Sitz. Im griechischen Altertum fehlt die Bank. Steinbänke hatte das antike Theater, gewiß; aber als Kunstform war die bewegliche Bank noch nicht vorhanden. Der verlängerte Diphros, das scamnum, ist im pompejanischen Haus der Sitz der Sklaven. Erst in Rom hat man das Möbel zu Ehren gebracht. Das Bisellium war nichts anderes, als eine Bank mit reicher Dekoration. Bei den Liegemöbeln, Sofa und Bett, sind die Unterschiede nicht so deutlich; aber sie sind auch da vorhanden. Es ist bezeichnend, daß in der griechischen Antike nur der Mann und die Hetäre bei Tisch liegen, nicht die Frau des Hauses; die nimmt das Mahl sitzend. Nur die Etrusker haben über den Wert der Frau moderner gedacht. Die Kastenmöbel spielten im Altertum eine nebensächliche Rolle, weil sie unnötig waren. Erst im späten Mittelalter werden wir auch da einer bewußten Differenzierung begegnen.

Welche Möglichkeiten der Gestaltung stehen überhaupt der Kunstform offen? Die Sachform des Trägers besteht aus vier (oder drei) vertikalen Stützen, auf denen ein horizontaler Rahmen oder eine Platte ruht. Mit den anschaulichen Worten stützen und



2. Hölzerner Armlehnstuhl aus Theben  
Kairo, Museum



ruhen ist schon ein Weg der künstlerischen Formung angedeutet. Er liegt in der Ausdeutung der Funktion, in der Interpretation von Stütze und Last, in der tektonischen Gestaltung, wie beim architektonischen Aufbau. Er liegt, kurz gesagt darin, daß der Mensch den einzelnen Teilen des Möbels Leben einflößt. Die Wege der Gestaltung sind unzählige. Eine primitive Art ist die Symbolisierung der Funktion durch die verwandte Naturform, der Ersatz der Füße eines Stuhles, Bettes, durch Tierfüße, die die Funktion des Stehens (weniger des Tragens) versinnbilden. Die Naturform verbindet das tote Gerät mit dem Leben der Umgebung, sie gibt dem Möbel Richtung und damit räumliche Funktion; aber sie ist doch nur ein Gleichnis von zweifelhaftem künstlerischem Wert. Sie ist Eigentum aller frühen Kulturen. Die entwickelten Kulturen haben sie vermieden



3. Ägyptischer Schemel  
New York, Metropolitan Museum

oder wenn sie sie wieder aufgegriffen haben, dann geschah es in bestimmter, altertümlicher, fast möchte man sagen hieratischer Absicht als Mittel zur Monumentalisierung. Wir werden in der römischen Kunst Beispiele finden. Diese Art der Symbolisierung war entbehrlich, sobald man eben andere Mittel der Versinnlichung der Funktion gefunden hatte. Diese liegen in der Darstellung des Kräftespieles, des Tragens und Lastens, des Nachgebens und sich Verfestigens, der Rahmung und Begrenzung, durch die Linie allein (wie im griechischen Lehnstuhl), oder durch die Gliederung, durch die Teilung der Funktion in Komponenten, durch Einziehung und Anschwellung, durch Anlauf und Ablaufprofile. Im gedrehten

Baluster wirken die gleichen Kräfte, wie in einer Säule oder in einer Vase. Der zweite Vergleich liegt näher, weil die Möglichkeiten erst gefunden wurden, als man die Stützen mit der Drechslerscheibe formte, oder wie eine Vase modellierte. Eine dritte Möglichkeit ist der Ersatz der tektonischen Form durch die funktionsverwandte architektonische Form mit gleicher Aufgabe. Man findet diesen Ersatz meistens bei absterbenden Kulturen.

Beim Behälter ist der Weg der künstlerischen Gestaltung ähnlich. Als Surrogat kann natürlich jede Höhlung dienen. Primitive Sachform ist der aus Brettern gefügte Kubus. Die Holzfläche an sich ist neutral. Sie gewinnt erst Leben durch die Rahmung, die ursprünglich rein technischen Zweck hat, die die Nachteile des Holzes, das Schwinden und Werfen, ausgleichen soll. Die Rahmung gibt zugleich der Fläche organisches Leben, sie betont den Gegensatz von struktureller Einfassung und toter Füllung. Die Kunstform des Behälters hat vor allem zwei Möglichkeiten der Gestaltung. Die eine liegt in dieser tektonischen Klärung, in der Verdeutlichung der Funktion der einzelnen Teile, in der Scheidung von tragenden und neutralen Teilen. Die andere Möglichkeit liegt wieder in



der symbolischen Umbildung der Gesamtform nach Analogie einer naheliegenden anderen Kunstform. Seit der neolithischen Periode finden wir Behälter in Hausform. Zuerst erscheint diese Art der Formung beim Sarkophag, dem Haus der Toten. Von da wurde sie auf das Hausgerät, die Truhe übertragen. Sie ist dann gedankliches Eigentum aller Kulturen geworden und sie war indirekt die Veranlassung zur Übertragung architektonischer Ideen in den Aufbau des Möbels.

Die Versinnlichung der Funktion, diese Art der Gestaltung, die wir tektonisch nennen, ist nur die Grundlage der künstlerischen Formung. Erst durch die Proportionierung des Ganzen und seiner Teile, durch die Linienführung, durch die Betonung der Gelenke, die Artikulation, weiter durch das Verhältnis der offenen, durchbrochenen und der geschlossenen, der glatten und dekorierten Teile, durch die Wiederholung des Ganzen in seinen Teilen, und schließlich durch den Wechsel von Licht und Schatten, durch die geschnitzte oder farbige Dekoration gewinnt das Möbel Ausdruck. Es spricht zu uns als künstlerischer Organismus. Wir meinen mit dem Worte Ausdruck nicht nur die urtümlichen Existenzformen des Stehens und Liegens, der Ruhe und Bewegtheit, der Leichtigkeit und Schwere, sondern mehr noch die komplizierten Ausdrucksformen, wir meinen Grazie und Eleganz, Feinheit und Gebrechlichkeit, repräsentative Monumentalität und bescheidene Sachlichkeit, Erhabenheit und Würde, Koketterie und Prunk. Es sind unendlich viele Möglichkeiten. Der Ausdruck aber steht irgendwie in Einklang mit dem Temperament eines Volkes.

Wir wollen an Beispielen zeigen, daß sich der gleiche Ausdruck als durchgehende Grundfärbung auch in den Werken der bildenden Kunst findet. Wir wählen Beispiele einer orientalischen Kultur, des ägyptischen Möbels, vor allem der 18. Dynastie, die in der Zeit der größten politischen Macht den Höhepunkt des Luxus, der stofflichen und technischen Verfeinerung erreicht hatte; wir gehen von da über auf die griechische und römische Kultur.



4. Hölzerne Bettstelle aus Theben  
Kairo, Museum



5. Ägyptischer faltstuhl  
Ebenholz und Elfenbein

Aus dem Grabe Tutanchamons. Kairo, Museum

Die Zweckform des ägyptischen Möbels ist durch alle Perioden der Geschichte die gleiche. Der Lehnstuhl des alten und mittleren Reiches hatte (wie wir aus den Abbildungen schließen dürfen) die sachliche, starre Konstruktion aus Pfosten, die im rechten Winkel aneinandergesetzt waren. Diese Zweckform ist zeitlos. Wir werden sie immer wieder finden. Nur in den Proportionen liegt ein besonderes Kunstempfinden, das eben jeder Nation eigen ist. Ein Beispiel der Lehnstuhl auf einem Relief der 11. Dynastie (Kairo): die Prinzessin Kawit wird frisiert. Die Verlängerung der rückwärtigen Füße bildet die Lehne, die auch senkrecht steht, wie beim romanischen Stuhl. Die einfachen Möbel des neuen Reiches (Stühle im Louvre, im Britischen Museum) kommen der Bequemlichkeit mehr entgegen; trotzdem ist der gewöhnliche Lehnstuhl ein Musterbeispiel sachlicher Einfachheit. Der hier abgebildete Stuhl des zweiten Jahrtausends (Abb. 1, Britisches Museum) besitzt geradezu zeitlose Modernität. Vom Möbel von heute unterscheidet er sich nur durch die primitive Konstruktion mit aufgenagelten Rahmenhölzern und durch die doppelte Lehne. Er steht fest und sicher auf der Erde (der griechische Lehnstuhl und der Rokokostuhl scheinen zu schweben). Er ist zimmermannsmäßig aus kantigen Pfosten gefügt, die nicht gehobelt, sondern behauen und glatt poliert sind. Vier senkrechte, unnachgiebige Füße, verbunden und verfestigt durch zwei Stege und vier Zargen, die in die Füße verzapft sind. Die Verlängerung der rückwärtigen Füße bildet hier die Stütze der Lehne. Diese, aus einfachen Vertikalpfosten (sonst meist aus einem Rahmen mit eingefalzten Brettern; Abb. 2) ist wie nachträglich angefügt, zur Zweckform hinzuaddiert. Sie ist schief gestellt und folgt der Biegung des Rückens. Sie gehört nicht zur Struktur des Möbels und deshalb ist sie am prunkvolleren Stuhl der Ort für die Dekoration, für die Einlagen aus Elfenbein und verschiedenartigen Hölzern.

Bei den Sitzmöbeln aus gedrechselten Rundpfosten beginnt schon eine Art der Gestaltung, die aus dem Material selbst gewonnen ist. Sie zeigt sich zunächst

Die Zweckform des ägyptischen Möbels ist durch alle Perioden der Geschichte die gleiche. Der Lehnstuhl des alten und mittleren Reiches hatte (wie wir aus den Abbildungen schließen dürfen) die sachliche, starre Konstruktion aus Pfosten, die im rechten Winkel aneinandergesetzt waren. Diese Zweckform ist zeitlos. Wir werden sie immer wieder finden. Nur in den Proportionen liegt ein besonderes Kunstempfinden, das eben jeder Nation eigen ist. Ein Beispiel der Lehnstuhl auf einem Relief der 11. Dynastie (Kairo): die Prinzessin Kawit wird frisiert. Die Verlängerung der rückwärtigen Füße bildet die Lehne, die auch senkrecht steht, wie beim romanischen Stuhl.



6. Ägyptischer Holzschemel  
der hellenistischen Zeit

Berlin, Altes Museum



Zedernholzstuhl aus dem Grabe des Königs Tutanchamon in Theben  
Kairo, Museum





in der Erleichterung des Volumens an den konstruktiv weniger wichtigen Stellen. Die Füße des Schemels (Abb. 3) erhalten durch die scharfe Kurve der Kehlung, die erst unterhalb der Stege beginnt und am Boden den Pfosten wieder zur ursprünglichen Stärke anschwellen läßt, eine straffe, redende Form. Aber auch bei diesen einfachen Möbeln kann man schon nicht mehr von rein sachlicher Zweckform reden. Wieder liegt schon in der Proportion und im Rhythmus der Gliederung ein eigenartiger, eben orientalischer Ausdruck.

Wie gestaltet die ägyptische Kultur die Kunstform? Sie bevorzugt die eine Möglichkeit, die Symbolisierung der tektonischen Kräfte durch die Naturform. Der Stuhl ist auch in Ägypten, wie bei allen Kulturen, ursprünglich ein repräsentatives Möbel. Nur der König hatte ein Recht darauf. Die repräsentative Bedeutung hat das Möbel später verloren, die Erinnerung daran ist jedoch in der Form geblieben. Man hat schon in der Frühzeit des ägyptischen Reiches das Bedürfnis gehabt, am prunkvollen Mobiliar den Füßen Leben zu geben und die Funktion des Stehens zu versinnbilden. Repräsentative Absicht, sogar religiöse Symbolik, das Verlangen nach Verlebendigung, Durchfühlung der



7. Ägyptische Truhe aus Theben  
Holz mit farbigen Fayence-Einlagen  
Kairo, Museum



8. Einfacher ägyptischer Holztisch  
New York, Metropolitan Museum

Materie und eine märchenhafte Phantasie haben von Anfang an gleichen Anteil. Die Füße der vornehmsten Tiere, mit denen der König gern verglichen wurde, des Löwen und des Wildstieres, wurden in die Zweckform hineinversetzt. Die ursprüngliche symbolische Absicht war wohl die: man wollte auf den Besitzer die Kraft, die Schnelligkeit der Tiere übertragen. Der symbolische Sinn wurde bald formelhaft und in späteren Kulturen ist das Symbol zum dekorativen Motiv herabgesunken.



9. Ägyptisches Kästchen aus Theben  
Ebenholz und Elfenbein  
Kairo, Museum

Wer denkt heute an die ursprüngliche Bedeutung dieses immer noch beliebten Motivs? In der ägyptischen Kunst sind die Tierfüße zu naturalistisch ausgeführt, um als Form zu wirken. Die gleiche, nach naturalistischen Symbolen suchende Phantasie, die die Säule zum Lotosbündel, zur Palme gestaltet, aus dem Henkel eines Gefäßes einen lebendigen, schlüpfenden Ziegenbock macht, drängt sich vor, ohne Rücksicht auf die Gesamtform. Die geschnitzten Füße ruhen auf Klötzen und sind an die Zarge angeleimt; es fehlt die organische Verknüpfung mit Zarge und

Lehne. Die durchbrochene Lehne wirkt wie eine freistehende Bekrönung und ihre künstlerische Form an sich, die Feinheit der Füllung, das Verhältnis von Grund und Muster, die präzise Anschmiegung des Reliefs an die Kurve des Umrisses, entscheiden über den künstlerischen Wert.

Selbst die Konstruktion des kostbaren Zedernholzsessels Tutanchamons (Kairo, Tafel I) erscheint uns noch primitiv. Die Form ist sachlich und zugleich prunkvoll, sie wirkt neben einer griechischen Kline stockend und unausgeglichen. Das Bemühen um Bequemlichkeit, um stärkere Anpassung an den Körper, ist deutlich zu sehen. Der Sitz ist zur Mulde gehöhlt, die Ecken der Lehne sind unten durch Winkellaschen abgerundet. Auch die Lehne ist leicht gerundet. Die Steigerung zum königlichen Sitz, die repräsentative Würde, ist dem Stuhl durch die kostbaren Zutaten gegeben, durch das Relief der Lehne mit der Darstellung des Gottes der unendlich vielen Jahre, durch den Goldbeschlag (der schon früher auf Funden des 3. Jahrtausends vorkommt). Ursprünglich waren zwischen Zarge und Steg figurale Füllungen, die der Gesamtform Geschlossenheit gaben. Der Unterschied zwischen dem ägyptischen und dem griechischen Thronos ist der gleiche, wie der zwischen der ägyptischen und griechischen Säule. Hier ist der Naturalismus konserviert, weil die naive Phantasie die symbolische, bildhafte Unterlage brauchte. Beim griechischen Möbel hat sich der strukturelle Sinn von aller Anlehnung an das Naturvorbild befreit und die Form allein läßt die Kräfte sprechen. Der Stoff ist durchgeistigt.

Eigenschaft aller antiken Kulturen ist die konservative Gesinnung, die Ehrfurcht vor dem Geschaffenen. Die Typen der Möbel bleiben in der ägyptischen Kultur in den Jahrtausenden der Entwicklung von der Frühzeit bis zum Neuen Reich konstant. Am Bett (Abb. 4), das die gleichen Elemente des stützenden Rahmenbaues hat wie der Stuhl (die Liegefläche auf Füßen, dazu die schmale Kopfwand und als spezielle Zutat hölzerne, halbmondförmige Kopfstützen), sind elfenbeinerne Tierfüße schon aus den Funden der Königsgräber von Abydos, aus dem vierten Jahrtausend vor Christus bekannt (Berlin). Im

Neuen Reich ist diese Art der Verlebendigung zur spielerischen Umdeutung geworden. Eine kindliche Phantasie hat die Gesamtform in märchenhafte Symbolik übertragen. Zwei gehende, hochbeinige, mit Goldbeschlag geschmückte Löwen, die den geschwungenen Schweif als Seitenlehne um die Kopfwand schlagen, dienen als Ruhebett des Königs Tutanchamon (Kairo). Oder zwei Hathor-Rinder, auch eine sakrale Fetischform, tragen das Bett (ebenda). Beim Faltstuhl (der seit dem Alten Reich die einfache Zweckform aus gekreuzten Pfosten hat) enden die Stäbe in Entenköpfe, die am Boden Nahrung suchen und in die Fußhölzer beißen (Abb. 5). Die Köpfe sind durch Elfenbeineinlagen noch natürlicher, lebendiger gestaltet. Goldene Bänder geben auch dem einfachen Möbel den Prunk, den der Orientale braucht.

Eine zweite Möglichkeit der künstlerischen Gestaltung, die Übertragung der architektonischen Kunstform, finden wir bei den großen Kastenmöbeln. Die Schreine um den Sarkophag Tutanchamons haben die geböschten Wände, die noch an den Erdhügel erinnern, wie bei den Pylonen, und den Abschluß mit einer Hohlkehle, die aus dem Palmblattfries entstanden ist. Die Verjüngung nach oben ist tektonisches Grundgefühl; sie bringt Erleichterung. Die architektonische Gestaltung ist auch auf andere Kastenmöbel übertragen, auf die hochbeinigen Truhen mit Pfostenfüßen, mit gewölbtem Deckel und mit Knöpfen zum Verschnüren. (Sie klingt selbst im einfachen Holztisch nach, Tisch im Metropolitan Museum, Abb. 8.) Von dem Reichtum des Dekors, den orientalisches Schmuckbedürfnis auf die Prunksarkophage gehäuft hat, wollen wir hier nicht reden. Auch die Truhen (Abb. 7) haben die bunten, unsachlichen Fayenceeinlagen mit Schriftzeichen, symbolischen Zeichen, die in Reihen übereinander die Wände und die Pfosten überziehen. Die Dekoration wickelt den Kasten gleichsam in farbige Teppiche ein. Wie an den großen Bauten die Reliefs der Mauerwerke. Die Flächen dienen förmlich als Schreibtafel. Auch in der Verwertung des nebensächlichen Dekors finden wir überall das gleiche künstlerische Grundgefühl. Die Scheidung zwischen Rahmen und Füllung, tragenden und neutralen Partien ist durch die Dekoration nicht verwischt; aber die Rhythmik der Felder hat doch etwas Eigenwilliges. Die polychrome Dekoration, die Bemalung, gliedert nicht, sie ist Flächenschmuck. Nur an kleinen Kästchen ist die Dekoration



10. Kampf zwischen Hund und Katze. Marmorrelief

Athen, National-Museum



enger mit dem Aufbau verbunden. Das hier abgebildete einfache, kubische, fein proportionierte Kästchen aus Ebenholz mit Elfenbeineinlagen (Abb. 9), ein Behälter für Spiegel und Salbgefäß (aus der Zeit Amenhoteps IV., aus der 12. Dynastie), mag uns zum Schlusse vor Augen führen, welche technischen Errungenschaften schon am Ende des zweiten Jahrtausends vor Christus der künstlerischen Gestaltung zur Verfügung standen. Scheidung zwischen Rahmen und Füllholz, Schubladen, Schwalbenschwanzverband (auch Nut und Feder), Furnier, farbige Einlagen in fremdem Material und Bemalung. Die Antike ist über diese technische Vollkommenheit nicht hinausgekommen.



11. Thronende Göttin  
aus Unteritalien, um 470 v. Chr.  
Berlin, Altes Museum

Die neuere Zeit hat erst in der Spätgotik wieder diesen hohen Stand technischen Könnens erreicht.

Das griechische Möbel hat sich nicht aus dem ägyptischen „entwickelt“. Entlehnt sind nur einige Motive, die später als fremdes Eigentum wieder abgestoßen wurden. Die griechische Entwicklung nimmt von Anfang an ihre eigene schöpferische Bahn, deren Ziel ein bestimmtes Formenideal ist. Es ist die künstlerische Gestaltung, gewonnen aus der Tektonik, es ist die Umwertung der Zweckform zur ästhetisch wertvollen Kunstform, die unabhängig ist vom Ornament und von allen Zutaten. Dieses Ziel ist im vierten Jahrhundert, in der klassischen Zeit, erreicht worden. In den folgenden Jahrhunderten bis zum Hellenismus steigern sich die ästhetischen Ansprüche, sie werden aber auf Kosten des künstlerischen Wertes befriedigt. Vergröberung der Form, Steigerung des Hausrats zur monumentalen Gebärde, aber auch weltmännische Kultiviertheit sind die Eigenschaften der späteren Produktion. Dem entspricht

der Ersatz der tektonischen Holzformen durch plastische Formen in Marmor, Bronze, Elfenbein und kostbarem Material. Vom Hellenismus hat dann das weltbeherrschende Rom das Mobiliar geerbt, so, wie es die griechische Kunst übernommen, sich angeeignet hat. Die Typen sind bis zur christlichen Spätantike die gleichen; aber die Formen ändern sich, sie werden noch schwerer und reicher, noch monumentaler, luxuriöser und dann wieder primitiver. Das großzügige „architektonische Grundgefühl“ (Burckhardt), das durch die ganze römische Kunst geht, zeigt sich auch in der Gestaltung des Möbels. Es ist kein Zufall, daß viel mehr römische Originalmöbel



erhalten sind, als griechische. Bronze, Marmor werden jetzt noch in weiterem Umfang verwendet. Schöpferisch ist die römische Kultur auf dem Gebiete des Möbels nur in wenigen Punkten. Die plastische Monumentalform (nicht die Erfindung, die viel älter ist) der Wange ist römisch. Sie dient als Stütze bei Prunktischen und Prunkstühlen. Aus der römischen Kunst haben sie die späteren, klassisch empfindenden Kulturen übernommen. Die italienische Renaissance hat sie an die französische Renaissance und später an den Klassizismus weitergegeben. Die übrigen „Erfindungen“ sind mehr Bereicherungen, von Luxus und Bequemlichkeit diktiert, wie das Sofa mit Rücklehne, der Lehnstuhl in Strandkorbform, die Schränke mit Fächern und Schubladen, oder sie sind Spezialtypen aus der politischen Eigenart erwachsen, wie die kurulischen Sessel, die jedoch als Form nichts Neues bedeuten.

Leicht läßt sich die formale Entwicklung bei den Sitzmöbeln übersehen. Es ist schon früher gesagt worden, daß originale griechische Möbel, von wenigen Fragmenten abgesehen, nicht erhalten sind. Die Abbildungen der verschiedenen Jahrhunderte auf Vasen und Reliefs geben uns ein genaues Bild des Formenwandels, den wir hier wieder nur mit wenigen Beispielen illustrieren wollen. Die Typen sind so eng begrenzt, wie in Ägypten; größer ist die Zahl der Variationen. Der Schemel (Diphros, Abb. 10), der Lehnstuhl (Klismos, Abb. 13), das bezeichnendste, griechische Möbel, der Stuhl der Frauen, weiter der schwere Armstuhl (Thronos, Abb. 11) und der

leichte veränderliche Faltstuhl (Diphros okladios, Abb. 10, der auch mit unverstellbarer Lehne als Dauerform erscheint) haben alle die gleichen Stützen. Bis zum fünften Jahrhundert kommen verschiedene Arten nebeneinander vor. Die Füße in Tierform wurden aus der ägyptischen Kunst übernommen, vermutlich in der Zeit, da auch die große Kunst sich vom ägyptischen Vorbild nährte. Sie wurden als fertige Form angenommen, ohne Rücksicht auf die ursprüngliche sakrale, symbolische Bedeutung, und dem eigenen Formenschatz langsam einverleibt. Aber sie sind niemals geistiges Eigentum geworden. Schon in der klassischen Zeit sind sie verschwunden, sobald eben die



12. Sitzende Frau  
Marmorrelief vom Harpyiendenkmal  
London, British Museum

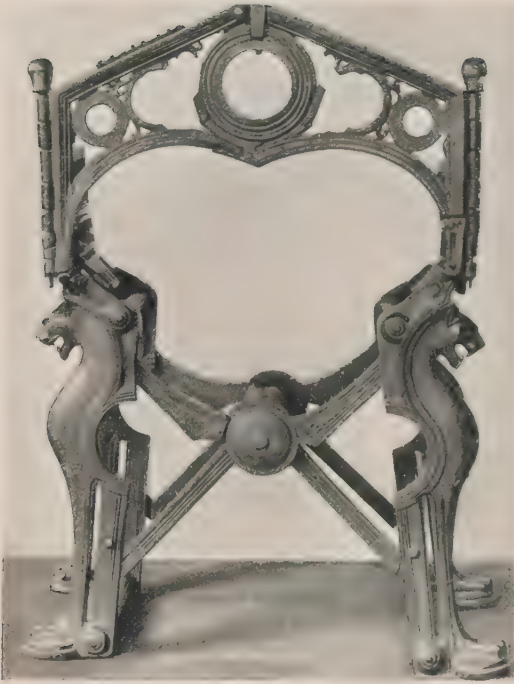
Selbständigkeit künstlerischen Denkens erreicht war. Erst im Hellenismus tauchen sie wieder auf, mit dem besonderen Beigeschmack des Archaischen und deshalb Repräsentativen, meist auf Rundsitzen monumentalen Formates aus Marmor. Auf den Stühlen des fünften Jahrhunderts gehen sie nur schwer in der Gesamtform auf. Sie sind immer wie angeklebt, und sie finden Ergänzung in willkürlichen Endformen der Lehne, in Schlangenköpfen, Voluten.

Die zweite Form, die in der archaischen Kunst des sechsten Jahrhunderts schon ausgebildet ist, die dann durch die ganze Antike stationär geblieben ist, kann man als Brettform bezeichnen. Ein unten verjüngtes, ornamental ausgeschnittenes und dadurch erleichtertes Brett endet oben meist in einer Doppelvolute. Die Zarge ist eingezapft. Der Ausschnitt im unteren Viertel des Fußes hat die Form einer Doppelkurve, die durch gemalte Palmetten zur geschlossenen Ornamentform ergänzt werden konnte; er geht so tief, daß er fast die Substanz des Brettes wegnimmt (vgl. Abb. 18). Man kann sich nicht denken, daß wirklich ein dünnes, durchlöcheres Holzbrett die Stütze der schweren Stühle bildete; diese Art der Erleichterung eignet sich eigentlich nur für anderes,

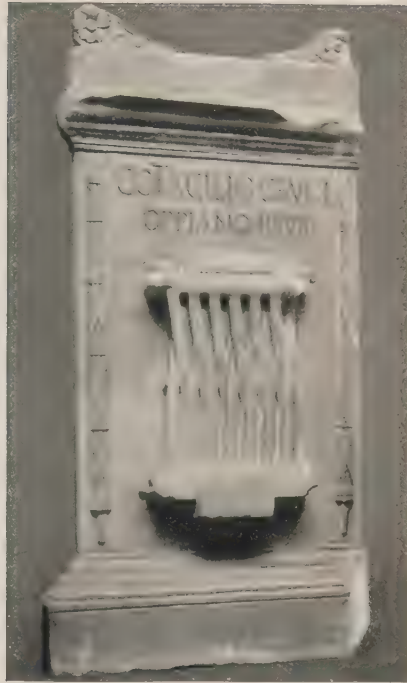
festeres Material. Die Form der Füße erhält durch den Ausschnitt etwas Unorganisches, sie wirkt präzios. Auf einem Thron mit diesen ausgeschnittenen Füßen sitzt zum Beispiel die spätarchaische Göttin (in Berlin, Abb. 11). Die Bretter sind mit der Breitseite nach vorne gerichtet; nur so wird die Zeichnung der Einschnitte sichtbar. Die Einschnitte sind so tief, daß nur ein dünner Steg bleibt. Füße und Zarge sind im rechten Winkel aneinandergefügt und, wie man an der subtilen, porträthaften Nachbildung deutlich sieht, verzapft. Die Lehne ist die direkte Fortsetzung der rückwärtigen Füße. Die Armlehne ist nicht mehr erhalten (die Stütze unter dem Thron ist Zutat des Bildhauers). Auch die schweren Kissen sind in Stein genau nachgebildet. Die Konstruktion zeigt Unnachgiebigkeit, mauermäßige Starrheit. Der Thron hat den Ausdruck von Gemessenheit, Würde und zugleich von Feinheit, der mit dem Ausdruck der Gebundenheit, mit der harten Feierlichkeit, der idolhaften



13. Grabrelief der Hegeso  
Athen, Kerameikos



14. Sog. Thron des Königs Dagobert  
Bronze, Gestell antik, Lehne frühromanisch  
Paris, Nationalbibliothek



15. Faltstuhl  
auf einem römischen Grabrelief  
Avignon, Musée Calvet

Majestät des Götterbildes übereinstimmt, dessen Antlitz durch ein Lächeln aufgehell ist. Auch an der menschlichen Figur sind alle Glieder gleichsam im rechten Winkel aneinandergefügt. Zur Steigerung der Würde dient die Größe. Die Lehne, die ursprünglich eine rechteckig geschlossene Wand bildete, ragt über die Schulter hinaus (während sie in der klassischen Zeit, man denke an die Figur des Zeus im Parthenonfries, kaum bis zum Kreuz reicht) und die Füße brauchen eine Stütze, den Schemel mit geschweiften Wangen und mit Tierfüßen in Flachrelief.

In der klassischen Zeit werden diese Bretterfüße weiter konserviert; aber die beliebte Form der Füße sind jetzt die Rundpfosten und die einfachen, kantigen Pfosten, die nur in Holz denkbar sind. Die Drechselarbeit gibt die gleiche Möglichkeit der Gliederung, wie die Drehscheibe des Töpfers. Durch Erleichterung und Anschwellung, durch Zusammenziehung und Verknötung werden die spielenden Kräfte freigelegt. Sie sind beim griechischen Möbel auf wenige Punkte konzentriert. Die Kehlungen sind flach und geben dem Fuß eine metallische Schärfe. Alles Zimmermannsmäßige ist überwunden. Die älteren Formen des sechsten und fünften Jahrhunderts sind noch etwas unausgeglichen. Der Thron der sitzenden Frau auf dem Marmorrelief vom Harpyiendenkmal (Britisches Museum, Abb. 12) hat Rundfüße mit doppelter Kehlung. Die obere Hälfte ist kräftig verdickt, die untere stark verjüngt, und sie steckt in kreisförmigen, profilierten Schuhen. Am mittleren Wulst ist ein Steg eingezapft. Viel ausgeglichener





16. Etruskischer Armstuhl. Bronze. Aus Chiusi, 6. Jahrh. v. Chr.  
Philadelphia, University Museum

sind die Formen der Schemel und Stühle des Parthenonfrieses. Die Schemel der Götter (Athena, Hephaistos, Dionysos, Demeter) haben gegliederte Füße oder einfache Rundpfosten, die unten etwas verdickt sind, oben einen Ring tragen, von dem aus eine schmale Einschnürung (Kehlung) zur Zarge führt.

Die feinste Gestaltung und Durchföhlung aber zeigt die einfache Sachform des eckigen Pfostens. Am Stuhl, auf dem die Hegeso sitzt (Grabmal im Kerameikos, Athen, Abb. 13), ist durch die Linienföhrung allein schon die Funktion vollkommener erklärt, als bei den älteren Stöhlen durch die symbolisch naturalistischen Mittel. Jeder Teil hat seine Aufgabe. Die Lehne biegt sich zuröck, um die Bequemlichkeit des Sitzens zu steigern, ein gebogener, horizontaler Span (wie wir von anderen Abbildungen wissen, ein gebogenes Brett auf drei Stützen) umfängt weich die Schulter. Die Füße sind geschweift, als ob sie der Last nachgäben. Alle Gelenke sind betont. Die Kunstform ist unmittelbar aus der Tektonik entwickelt, in fein geschwungenen Linien und Flächen, die von Kräften durchdrungen erscheinen, die als Form selbst Anmut und Wohllaut atmen. Fast möchte man glauben, die wiegende Doppelkurve von Lehne und Füßen wäre nur ein Mittel zur rhythmischen Durchföhlung der Komposition; denn sie kehrt wieder im Gekräusel der Haare, sie klingt nach in der Biegung des Armes, in den Wellen der Falten. Aber aus anderen Abbildungen wissen wir, daß der Stuhl wirklich diese rhythmisch klingende Form gehabt hat. Die Kurve gehorcht den gleichen Gesetzen, wie die Kurvatur der architektonischen Glieder, die Schwellung des Säulenschaftes, die Schweifung des Architravs. Sie verleiht der toten Materie schwellendes, warmes Leben. Die mühelose Leichtigkeit, die Selbstverständlichkeit, mit der die Funktion zum Ausdruck kommt, die Feinheit der Zeichnung bilden die Resonanz zur freien, harmonischen, körperlichen



Existenz der Figur im einfachen, griechischen Gewand. Die schmucklose Schöpfung griechischen Geistes stellt einen Höhepunkt dar in der Geschichte des Möbels. Man muß von diesem Höhepunkt aus Ausschau halten, rückwärts und vorwärts. Der Unterschied zwischen dem ägyptischen und dem griechischen Möbel ist der gleiche, wie der zwischen der Figur eines ägyptischen Königs und einem griechischen Apollo. Die ägyptische Skulptur hat einen religiösen Zweck, sie dient als Stellvertreterin des Toten, sie ist ein Symbol des Fortlebens nach dem Tode. Die religiöse Situation bleibt auch im ägyptischen Prunkmöbel (nicht im Zweckmöbel) erhalten. Die griechische Skulptur ist Selbstzweck, sie hat in erster Linie ästhetische Bedeutung. Auch das griechische Möbel kann und will als freie Schöpfung eines ästhetischen Wollens betrachtet werden, wenn auch letzte Absicht dieses zweckvollen Werkes die Betonung der ästhetischen Vorzüge des menschlichen Körpers ist, des freien Ausdrucks der Glieder, der Leichtigkeit, der Zwangslosigkeit der Bewegung. Es ist nicht so, daß jetzt der Rhythmus des Sitzens ein anderer geworden wäre, und daß die freie Haltung den neuen Rhythmus der Form des Stuhles verlangt hätte. Der freie Rhythmus ist in der Kunst wie im Leben die Folge der Befreiung des Geistes. Von diesem Punkt



17. Sitzfigur einer vornehmen Dame  
Hellenistische Nachbildung eines Originals des 5. Jahrh. v. Chr. Rom, Sammlung Torlonia



### 18. Herakles und Athena

Von einer rotfigurigen, attischen Amphora des 6. Jahrh. v. Chr. München, Museum für antike Kleinkunst

aus öffnen sich weite Perspektiven auf den Zusammenhang von Kunst und Leben. Möbel, Tracht und die „große“ Kunst stehen unter dem gleichen Gesetz. Wir werden sehen, daß beim römischen Möbel der ästhetische Selbstzweck wieder verloren gegangen ist, und daß die Absicht der Steigerung des Menschen, der Betonung von Macht und Würde, kurz die repräsentative Absicht dem Möbel eine andere Form gibt. Das sind Unterschiede, die an die Wurzeln künstlerischer Empfindung rühren.

Die Römer haben die Arten der Sitzmöbel von den Griechen übernommen. Der Schemel mit vier Füßen (sella) hat die gleiche Form, wie das griechische Möbel, sie ist nur vergrößert. An dem Marmorthron in Schemelform in München (Glyptothek) sind die ursprünglichen ausgeschnittenen Bretter zu ornamentalen Stützen geworden. Wir kommen bei der Beschreibung des Bettes wieder auf diese barocke Stilisierung zurück. Der faltstuhl (sella curulis; die spätlateinische Bezeichnung faldistorium ist im französischen Wort fauteuil erhalten geblieben) war der Beamstensitz für den Konsul, Prätor und Quästor. Den Beigeschmack offizieller Würde hat das Möbel bis heute beibehalten, wo das Faldistorium im kirchlichen Gebrauch als liturgischer Sessel fortlebt. Daß es auch in das Hausmobiliar eindrang, wissen wir aus pompejanischen Fresken. Erhalten sind Bronzesessel mit hornartig geschweiften, gekreuzten Füßen, die wie verdickte Stengel aussehen (aus Pompeji, im Nationalmuseum Neapel) und mit Füßen in Tierform. Den einfüßigen Löwen werden wir am Thron wieder begegnen. (Der sogenannte Thron des Königs Dagobert aus vergoldeter Bronze, Paris, Bibliothèque Nationale, Abb. 14, ist nur im unteren Teil spätantik.) Die primitive Sachform des Rippenstuhles aus sägebockartig gekreuzten Kant- oder Rundhölzern, die in der Mitte durch ein Scharnier, oben durch Querhölzer verbunden waren, ist

durch das Relief auf dem Grabstein eines Beamten in Avignon bezeugt (Abb. 15). Ein einfacher römischer Faltstuhl aus eingelegten Metallschienen ist in der Sammlung E. J. Seltsmann in London. Auch mit einer Lehne ist der Faltstuhl verbunden worden. Auf einem solchen Stuhl (*sella imperatoria*), den die Renaissance wieder nachgebildet und den man später willkürlich Dantestuhl benannt hat, sitzt auf einer römischen Münze Oktavius. Der Lehnstuhl (*cathedra*) hat seit dem Hellenismus die feine Proportionierung verloren. Der Stuhl, auf dem die sogenannte Agrippina ihren schönen Körper ausbreitet (Abb. 17), hat alle Elemente des griechischen Klismos und für den oberflächlichen Blick auch die gleiche Form. Aber wenn man genauer vergleicht, sieht man die Unterschiede. Das Rückenbrett ist verbreitert, zwischen der Lehne und den Füßen ist eine Pause und die Kurven haben von ihrer Eleganz verloren. Den Charakter des vornehmen Stuhles, geschaffen für die Dame, hat der Stuhl behalten. Der Stuhl, auf dem Poseidippos sitzt (Figur im Museum des Vatikan), ist durch das hohe, gebogene Brett ganz außer Proportion gekommen. Die letzten, allerdings unverstandenen, Ausläufer dieser Form werden wir im Klassizismus finden. Der vornehmste Sitz, der kein „Möbel“ mehr ist, der monumentale Thron (*solium*) hat als Hauptelement die Stützenform der Wange, wie der monumentale Tisch.

Das Bett (*Kline*, *lectus*) hatte im griechisch-römischen Altertum Funktionen zu erfüllen, die später in der nachchristlichen Zeit dem Stuhle und dem Sofa aufgebürdet wurden. Der antike Mensch lag auch, wenn er aß, schrieb, Besuch empfing. Das ist orientalische Sitte. Auf dem Relief aus Kujundschuk im Britischen Museum (um 650 v. Chr.) liegt Asurbanipal bei Tische und trinkt, während die Königin sitzt. Homer kannte die Sitte noch nicht. Das griechische Bett war ein wirkliches „Möbel“, leicht



19. Sofa, Rundtisch und geflochtener Stuhl  
Teilstücke eines spätrömischen Sarkophagreliefs. Rom, Lateran-Museum





20. Plaudernde Frauen auf dem Sofa. Tanagragruppe  
London, British Museum

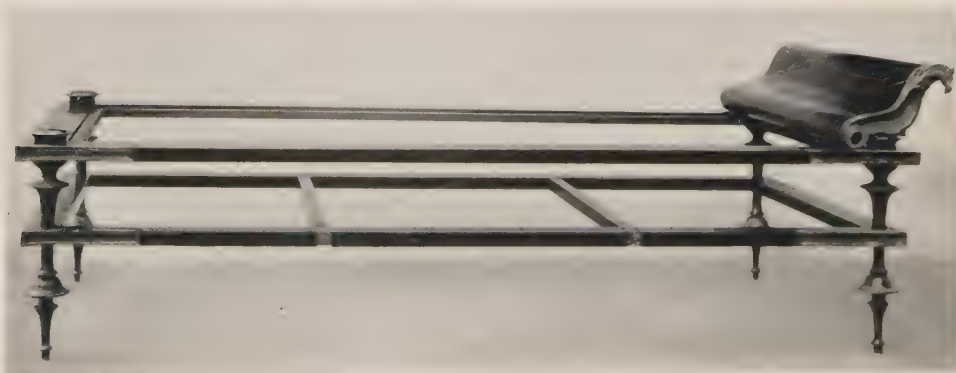
und beweglich. Die tektonischen Elemente des Bettes sind die gleichen wie die des Schemels. Sachform ist die Lagerfläche, der Rahmen mit elastischem Riemen, der durch vier Eckpfosten vom Boden isoliert wird. Sekundäre Zutaten, zum Schutz und zur Zierde, sind die Bettvorhänge. Die griechisch-römische Antike hat aus der Sachform durch Umbildung in das Strukturhafte ein durchgefühlttes Kunstwerk geschaffen. Sie hat die einzelnen Teile, von denen jeder durch die Klarheit der Form seinen Zweck zum Ausdruck bringt, zu einer durchgefügten Gesamtform verbunden (Abb. 18). Die Stützen sind die gleichen wie beim Stuhl. Mit einer Ausnahme. Tierfüße sind beim Bett von Anfang an selten; man sieht auf schwarzfigurigen Vasen meist Pfosten und die ausgeschnittenen Brettfüße. Die tektonischen Glieder stehen immer im rechtwinkligen Verband. Die Stützen der Kopfseite steigen höher an, weil sie dem Oberkörper und dem Kopf ein erhöhtes Auflager bieten sollen; die Brettstützen enden oft mit einem kapitellartigem Abschluß, und mit einer (auf den Abbildungen nicht sichtbaren) Querverbindung, auf der die Polster lagen. Die spielerischen Formen der Frühzeit (geschweifte Kopfenden mit Tierfüßen) finden Ausgleich im vierten Jahrhundert, wo das Bett mit profilierten Rundpfosten vorherrscht. Wir wählen als Beispiel ein hellenistisches Bronzebett, das in Priene gefunden wurde (Berlin, Abb. 21). Die Vorzüge des Materials sind in der struktiven Bildung der Stützen aufs äußerste ausgenutzt. Die Bronzefüße sind trotz der Verstärkung durch Profilringe und Verknötungen mit glockenförmigem Ablauf, die schon einen leichten Grad von dekorativer Willkürlichkeit an sich haben, leicht, schlank, elegant. Es muß kaum gesagt werden, daß diese vielfach eingeschnürte Form der Bronzefüße nur als Nachbildung der Drechselarbeit erklärt werden kann. Die Enden der Füße in Kreiselform hat auch der Klassi-



zismus wieder aufgenommen. Der Rahmen ist nicht eingezapft, sondern aufgelegt und durch einen Knauf, wie durch eine Schraubenmutter, befestigt; auch die Längs- und Querstege umfassen die Pfosten. Die Bronzewange der Kopfseite zeigt durch die weich geschweifte Profillinie der Muldenform, daß sie als Auflager für den Kopf bestimmt ist. Der Pferdekopf am Ende ruft wieder die ägyptischen Prunkbetten in das Gedächtnis zurück, wo Tierfiguren einem ähnlichen Zweck dienen.

Das römische Bett mußte noch mehr Bedürfnissen genügen als das griechische. Es war Ehebett, Schlafbett, Sofa im Atrium (*lectus adversus*). Auf dem *lectus lucubratorius* las man, auf dem *lectus triclinarius* aß man. Es war so groß, daß es für drei Personen reichte. Ein römisches Bronzebett der Berliner Sammlung aus Boscoreale wiederholt die Elemente des Aufbaues, ohne die Stege. Aber wie schwerfällig sind die einzelnen Teile geworden. Die Füße schwellen unregelmäßig an; sie sind zu Glocken, Vasen in starker Häufung verdickt, sie stehen auf einem horizontalen Fußbrett, das dem Möbeldie Beweglichkeit nimmt. Die Kopfstütze ist hier verhältnismäßig einfach. An anderen Betten ist sie mit figürlichen Motiven überladen (zwei Bronzebetten aus Pompeji in Neapel) und am prächtigsten Beispiel dieser Art, am Bett aus Ancona im Konservatorenpalast in Rom (das unrichtig als Stuhl restauriert ist) enden die Wangen in Pferdeköpfe und in Rundscheiben mit Masken. Die wundervolle Einlegearbeit mit figürlichen Motiven macht das Stück zum schönsten Werk dekorativer Kunst, das in Rom geschaffen wurde. Aber der Reichtum täuscht doch nicht darüber hinweg, daß der Zweck nebensächlich geworden ist, und daß der schöne Schmuck letzten Endes doch inhaltloser Prunk geworden ist. Auch das römische Bett aus gedrechselten Knochen mit bunten Glaseinlagen im Metropolitan Museum (das auch fälschlich zum Stuhl ergänzt wurde) mit gedrehten köcherartigen Füßen mit Kreiselenden, wirkt trotz der Feinheit des Einzelnen wie ein luxuriöses aber leeres Prunkstück.

Die tektonischen Elemente des Bettes ohne die Kopfstütze und die gedrechselten Füße finden wir auch am Sofa. Es ist ein bezeichnendes orientalisches Möbel. Man sieht es schon auf ägyptischen und assyrischen Denkmälern. Das griechische Möbel in Bankform, das ganz mit Stoff überzogen ist (Abb. 20, 22), übernimmt im Zimmer



21. Hellenistisches Bett aus Priene. Bronze  
Berlin, Altes Museum



22. Liebespaar. Terrakottagruppe  
Athen, National-Museum

der griechischen Frau eine ähnliche Rolle wie das Bett in den Räumen des Hausherrn. In Rom hat das Sofa die moderne, auf drei Seiten durch die Lehne geschlossene Form erhalten. Es hat meist Balusterfüße, geschweifte Seitenlehnen und Rückenlehne mit Polsterung, und es diente ebenso als Lagerstätte, wie das Bett. (Sarkophagrelief im Lateran, Abb. 19; neben dem Sofa sitzt eine Frau in einem geflochtenen, strandkorbartigen Lehnstuhl. Abb. 23. Ein kleines Terrakotta-Sofa des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts ist in Berlin.) Dieses Sofa mit Lehnen kommt in identischer Form wieder im Klassizismus des achtzehnten Jahrhunderts vor und von da ist es in das Mobiliar von heute übergegangen.

Der Tisch (trapeza, tripous, mensa) ist erst im familiär und korporativ denkenden Mittelalter mit der Bank der Mittelpunkt des häuslichen Lebens geworden. Im Leben der Griechen spielte er eine nebensächliche Dienerrolle. Er war im Hauptdienst nur der Speisenträger bei Mahlzeiten; jeder Gast hatte ihn vor seinem Ruhebett (Abb. 18). Mit Speisen beladen wurde das Möbel hereingetragen und nach dem Essen wieder entfernt oder unter das Bett geschoben. Dann erst wurden die Kränze aufgesetzt und die Libatio leitete das Symposion ein. Aus dem Zweck hat sich die Form ganz natürlich entwickelt. Auf drei Füßen (daher das Wort tripous) ruht die Platte, die dann eben „trapez“förmig wurde. Sie ragt an der Seite vor, wo die zwei Füße stehen. Dieser Tisch war so leicht, daß ihn ein Freier auf einem rotfigurigen Kottylus in Berlin, mit den Händen den Steg fassend, bequem als Schild gegen die Pfeile des Odysseus vorhalten kann. Die Form der Füße ist die gleiche wie am Schemel. Sie ist schon öfters beschrieben.

Die gewöhnliche ist der gerade, leicht verjüngte Pfosten. Er kann unten in Löwenfüße endigen. Ein feingeformter, hellenistischer Bronzefuß eines schweren Tisches mit Löwenpfote und eleganter Volute an der oberen Verdichtung ist im Museum in Palermo erhalten. Außer den Speisetischen gab es kleine, meist runde Tischchen von leichter Form, die beim Symposion verwendet wurden. Diese Rundtische, die die ägyptische Kultur liebte, kommen in Griechenland selten vor. Ein originaler hellenistischer Tisch, das einzige griechische Holzmöbel, das annähernd vollständig erhalten ist (im Musée du Cinquantenaire in Brüssel, Abb. 24), hat sorgfältig durchgearbeitete Antilopenfüße, die oben in einen Kranz von Akanthusblättern endigen, aus dem gebogene Schwanenhälse auftauchen. Die römische Kaiserzeit hat diesen Rundtischchen die monumentale Dauerform gegeben. Die kombinierten Tierfüße hat die römische Kunst übernommen und zum Tierpark mit märchenhaften Varietäten ausgebaut.

Die römischen Tischformen sind mannigfaltiger. Tierfüße herrschen vor. Die einfache Sachform ist nur selten in Abbildungen bezeugt. Öfters sieht man Rundtische mit einem Fuß, die auch schon in Ägypten bekannt waren, dann Rundtische mit drei (Abb. 19) und vier Füßen, alle mit kombinierten Tierfüßen in allen möglichen Zusammensetzungen. Schlanke Katzenfüße, oben abgeschnitten, und darauf sitzende Sphingen (auch ein Motiv, das der Klassizismus wieder getreu kopiert hat) sind die Träger an einem Dreifußtisch aus Pompeji in Neapel (Abb. 25). Noch feiner sind im gleichen Museum die Geißfüße mit Halbfiguren von Satyren, deren Schwänzchen an einen mittleren Reif geknüpft sind. Die Variationen sind groß. Aber diese Bildungen



23. Denkmal der Aufanischen Matronen.  
164 n. Chr. Aus der Krypta des Bonner Münsters  
Bonn, Provinzial-Museum



eigneten sich nur für kleinere Möbel. Für die großen Tische hat die hellenistisch-römische Kultur eine monumentale Dauerform gefunden, vielleicht die beste Erfindung dieser Kultur in der Möbelgeschichte. Sie war zwar schon in Ägypten und in Griechenland vorgeahnt und vorgebildet, in nebensächlichen Figurationen, die manchmal wie ein verstärktes Fragezeichen aussehen. Aber diese großzügige, ungemein eindrucksvolle, plastische Bildung der Wange



24. Hellenistischer Holztisch  
Brüssel, Musée du Cinquantenaire

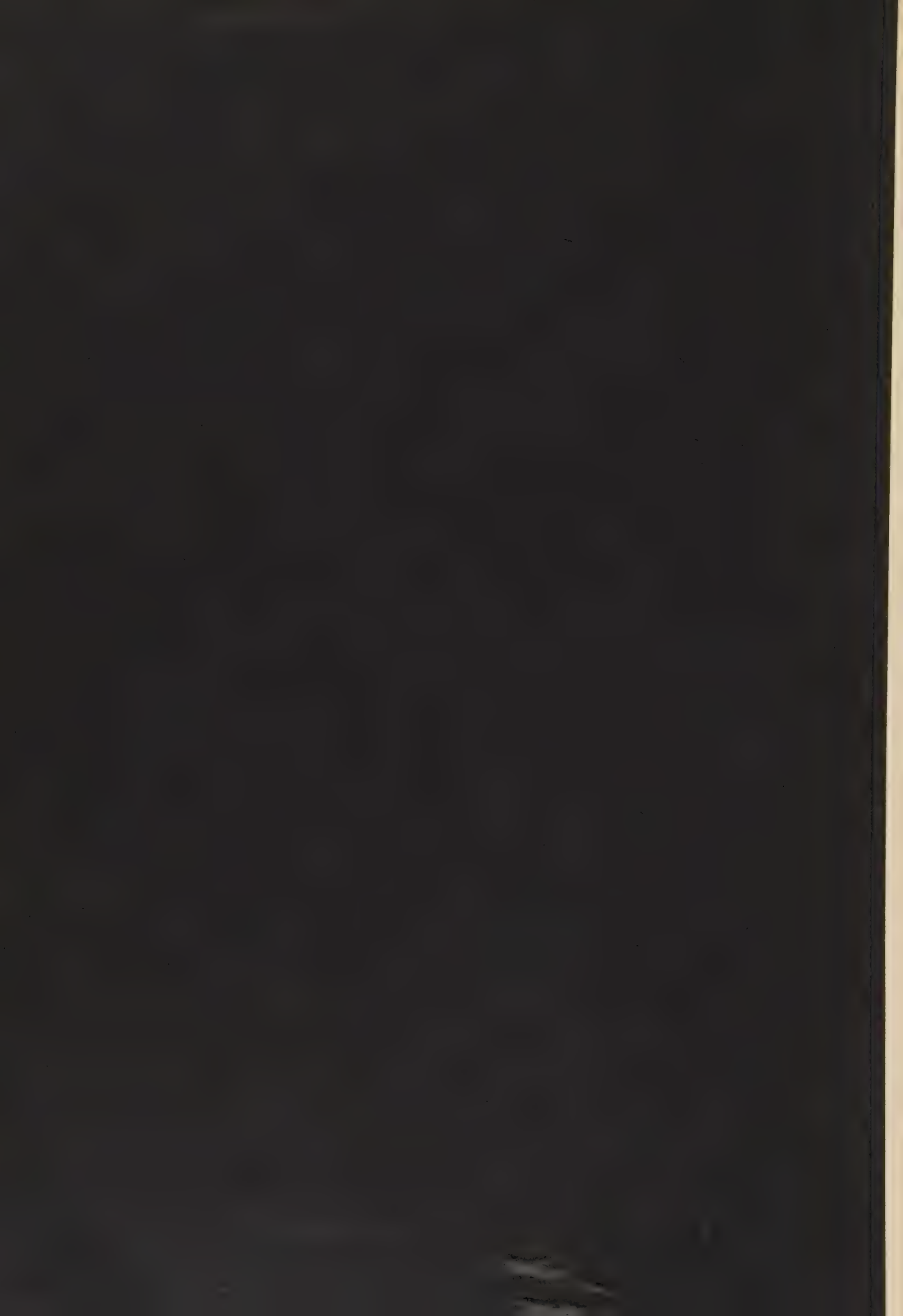
ist doch ein neuer Gedanke. Sie hat das moderne Möbel seit der Renaissance befruchtet. Im Grunde ist die Wange eine verstärkte, stehende Platte, die an beiden Seiten geschweift ist. Sie steht auf einem Sockel, der Fußplatte. Die Schweifung wurde, wie so oft im Römischen, naturalistisch interpretiert, meist in geflügelte Ungeheuer übersetzt, in einfüßige Löwen, in Chimären. Der Zwischenraum wurde mit Akanthusornamentik, auch mit figürlichen Reliefs gefüllt. Verschiedene prächtig stilisierte Originale stehen noch in Pompeji (Abb. 26), andere sind im Museum in Neapel, im Vatikan und in den großen Museen. Diese Wangenform wurde dann auch auf den großen, steinernen Rundsitz oder den Lehnstuhl übertragen und so entstand das Urbild des monumentalen „Thrones“, der seit dem Klassizismus, seit der napoleonischen Ära, den europäischen Potentaten die gebührende Würde gibt.

Auch die Kastenmöbel hat erst die nachchristliche Zeit zu Ehren gebracht. Die Einfachheit des Lebens in der Antike, die Gunst des Klimas, machten diese Behälter entbehrlich. Das griechische Haus hatte nur die Truhe (Kibotos, Larnax) zum Aufbewahren der Wäsche, und die kleineren, verschnürten Kästchen und Schachteln. Die Kunstform der griechischen Möbel ist denkbar einfach. Die griechische Truhe war ein größerer oder kleinerer Kubus auf Füßen, die durch Verlängerung der Eckpfosten gebildet sind. Tierfüße sind selten. Verschlössen ist sie durch einen Deckel mit Angeln. Diese Form ist durch eine Reihe von Abbildungen des fünften und vierten Jahrhunderts bezeugt. Wir führen als Beispiel eines an, ein Relief im Museum in Syrakus (Abb. 27), wo eine Frau mit der einen Hand den Deckel hält und mit der anderen Wäsche in die Truhe legt. Die Seitenpfosten sind mit Mäandern dekoriert. Schon durch die Dekoration ist die Scheidung von tragenden und neutralen Partien betont. An der Schmalseite sind zwei Metopen





Egyptian Tribe of the Nile - Holz - alt. H. 1.00 m. - Berlin Museum



mit figürlichen Reliefs, die die Gesamtform der Truhe in ihren Proportionen wiederholen. Auch sie sind von Mäandern gerahmt. Das Relief läßt uns einen Blick tun in die griechische Stube. Alles, was man im Alltagsleben notwendig brauchte, ist an der Wand aufgehängt: Korb, Spiegel, Ölkrug, Becher. Nur die Wäsche wurde in der Truhe verwahrt.

Auch die zweite Möglichkeit der künstlerischen Gestaltung des Kastenmöbels war schon der griechischen Kultur bekannt. Truhen mit Satteldach sind verschiedene erhalten. Ein einfaches Möbel aus Abusir mit Profilscheiben an den Fußpunkten und am Giebel des Daches ist in Berlin. Eine Truhe aus Sykomorenholz mit Satteldach, dessen eine Seite als Deckel dient, ist im Museum von Kairo; das runde Firstholz besteht aus ineinandergezapften Zylindern, die beweglich sind. Eine reichere, bemalte Truhe, eigentlich ein Sarkophag in Truhenform, aus Abusir, ist in das Museum Hannover gekommen (Tafel II). Das Satteldach trägt wieder runde First- und Fußhölzer, die vorn in Rundscheiben enden; sie sind bemalt wie auch das Giebelfeld. Das Dach liegt auf einem Rahmen aus vier Sitzbrettern, deren Ecken verzinkt sind. Der Kasten ruht auf senkrechten Füßen; die neutralen Füllbretter, der Giebel und die Sitzbretter sind bemalt. Die Grundsätze für die Bemalung sind ähnlich wie am griechischen Tempel. (Die Scheiben finden wir auch an mittelalterlichen, sächsischen Dachtruhen, aber an anderer Stelle. Es ist nicht wahrscheinlich, daß hier eine Entlehnung vorliegt.)

In Rom kamen zur Truhe (arca), die im Atrium neben dem Ehebett stand (auf Grabmale-  
reien in Caere) noch die verschiedenen Arten von Schränken (armarium). Wir kennen sie von Abbildungen; erhalten ist nur ein nachantikes Möbel, das ungefähr das Aussehen eines antiken konserviert hat, der Reliquienschrank aus Zypressenholz, den Papst Leo III. um 800 in die Kapelle Sancta Sanctorum gestiftet hat. Wir werden ihn später beschreiben. Außer dem verschließbaren Wandschrank kannte man den freistehenden Kasten, mit Türen an Angeln, im Innern ausgestattet mit Regalen. Ein Fresko aus Herculaneum in Neapel, Eroten als Schuhmacher, zeigt einen zweitürigen Schrank, der oben mit Profilplatte abgeschlossen ist; unten ist eine Wangenbank vorgesetzt. Ein Wandbrett, Stuhl und Tisch in den einfachsten Formen vervollständigen die Ausstattung



25. Dreifußtisch aus Pompeji. Bronze  
Neapel, Museo Nazionale





26. Hellenistischer Tischfuß aus Marmor  
im Haus des Cornelius Rufus in Pompeji

vor diese Übersicht gesetzt werden. Wenn wir den Reichtum der Möbelformen übersehen, wenn wir aus den antiken Schriftstellern (Plinius) erfahren, daß auch die technischen Erfindungen eine gewisse Vollkommenheit erreicht hatten, daß die Arten der Bearbeitung des Holzes, der Verbindung der Bretter, daß Politur, Furnier, Einlagen aus fremden Material, mit exotischen Hölzern, mit Schildpatt, Metall, Elfenbein schon bekannt waren, dann darf man wirklich sagen, daß die Antike den späteren Jahrhunderten keinen originellen Gedanken übriggelassen hat. Und doch ist der Satz nicht richtig. Alle diese Gedanken mußten von neuem, unabhängig von der Antike, gefunden werden.

des Raumes. Auf dem Fresko im Haus des Vettier in Pompeji, Erosen richten Öl her, ist ein großer Schrank, der mit einem Dreiecksgiebel bekrönt wird, wie eine Tempelfassade. Auch der Bibliotheksschrank hat Regale, Querbretter, auf welchen die Rollen liegen. Man kannte auch halbohohe Kästen mit Schubladen. Auf einem Cippus der Galeria Lapidaria im Vatikan ist der Laden des Messerhändlers Cornelius Atimetus dargestellt. In der Mitte steht der halbohohe, geschlossene Ladentisch mit einer Schublade, mit einem Ring als Handgriff. Das Möbel ist das Urbild der späteren Kommode.

Goethes eingangs zitierter Spruch darf wirklich als Motto



27. Frau, Kleider in eine Truhe legend  
Terrakottarelief. Syrakus, Museum



## MITTELALTER

**D**IE große germanische Völkerbewegung am Beginn der neueren Geschichte, die Völkerwanderung, ist ein Ende und ein Anfang. Sie hat die Antike zerstört und den Grund gelegt zu den mittelalterlichen Nationalstaaten. Hat sie auch die antike Kultur zerstört und eine neue, nordische Kultur an ihre Stelle gesetzt? Die Geschichte der Kunst zeigt eher das Gegenteil. Jede Kulturstufe ist das Resultat einer geschichtlichen Konstellation, ist die Summe aus Ererbtem und Erworbenem. Immer ist die entwickelte, fortgeschrittene Kultur, die die Stützen einer jahrhundertlangen Tradition für sich hatte, stärker gewesen, als die weniger entwickelte Kultur jugendlicher Eroberervölker. Immer hat die alte, mit dem Boden seit Jahrhunderten verwachsene Kultur ihre Macht behauptet. Keiner der jungen germanischen Erobererstämme im Westen und Süden Europas, in Spanien, Italien, Frankreich, konnte gegenüber der gefestigten Tradition auf die Dauer sein Selbst durchsetzen. Auch die Stämme, die auf jungfräulichem deutschem Boden lebten, haben den Anschluß an die Tradition der antiken Weltkultur gesucht, als sie in die Geschichte eintraten.

Hat wenigstens der alltägliche Hausrat, das Möbel, mit dem diese Völker seit Jahrhunderten verwachsen sein mußten, einen Rest urgermanischer Elemente bewahrt? Die Antwort war, bisher wenigstens, nur zum geringen Teil positiv. Auch das mittelalterliche Möbel gilt in wesentlichen Elementen als eine Metamorphose des spätantiken, wie der romanische Stil als eine Metamorphose des spätantiken bezeichnet wird. Das antike Erbe erscheint auch beim Möbel als das Bestimmende, wobei es wenig Unterschied macht, ob das Erbe direkt übernommen ist, oder ob es auf dem Umweg über die orientalisch-byzantinische Kultur an das Abendland zurückgekommen ist. Allerdings haben sich die antiken Elemente große Umänderungen und Umwertungen gefallen lassen müssen. Sie sind vereinfacht, vergrößert, „barbarisiert“ worden, die antike Form ist zur primitiven Sachlichkeit reduziert worden, und nur im nebensächlichen Dekor bleibt die ursprüngliche Provenienz erkennbar, nur im nebensächlichen Dekor, in heidnischen Symbolen haben sich auch Reste selbständiger, angeborener Vorstellungen erhalten.

Aber auch dieses, mit aller Vorsicht vorgetragene Resultat der bisherigen Geschichte des Möbels muß nochmals eingeschränkt werden. Vielleicht sehen wir klarer, wenn einmal die Forschung über die Kunst unserer Vorfahren zu sicheren Schlüssen gekommen ist. Heute wissen wir nur das eine, daß die Germanen damals, als sie aus der „dunklen Vorzeit“ in das Licht der Geschichte traten, keine Barbaren und keine primitiven Wilden waren, sondern daß sie auf eine alte, selbständige Kultur zurückblicken konnten. Wir meinen nicht die Jahrtausende zurückliegende Kultur der Urvölker

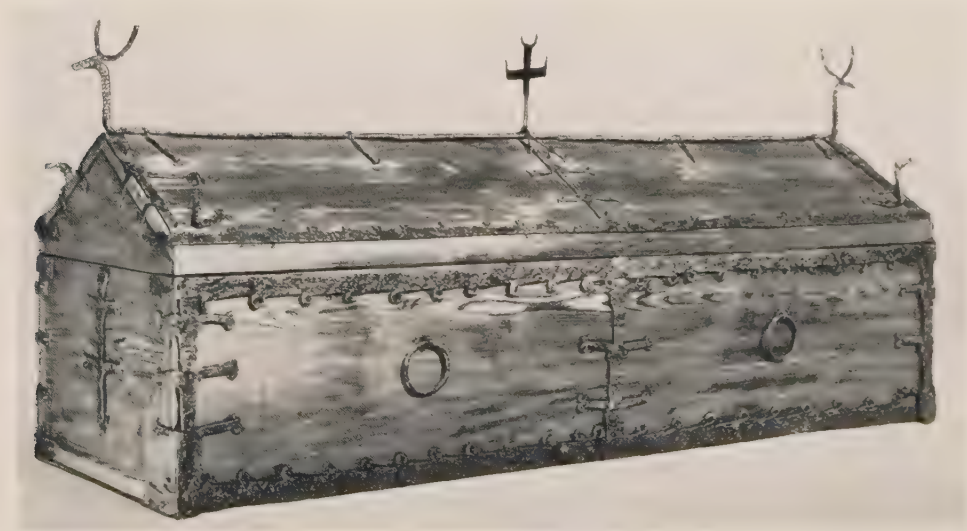


28. Pult der hl. Radegundis. Um 580 n. Chr.  
Kloster Sainte-Croix, Poitiers

Europas aus den Zeiten des „Aufganges der Menschheit“, die uns ein grandioser, wissenschaftlicher Mythos wieder zu verlebendigen sucht (Wirth), wo sporadische Reste entwickelter Malerei die Existenz einer Hochkultur beweisen, sondern die spezifisch nordische Kultur der Germanen zur Zeit der Völkerwanderung. Von der Kunst der Völker um die Nordsee haben wir Zeugnisse von außerordentlicher Bedeutung, 'die geschnitzten Schiffe und Schlitten des Osebergfundes der Zeit um 500 nach Christus (Oslo, Universitätsmuseum). Zwei Tatsachen sind zu unterstreichen, die entwickelte Technik der Holzschnitzerei und das selbständige, künstlerische Empfinden, dem wir noch in Schöpfungen der späteren Jahrhunderte aus anderen Ländern begegnen werden. Barbarisch mußte die Kunst dieser Völker den nationalstolzen Augen der Südländer erscheinen, weil sie ungebändigt war, weil sie den Reichtum der Phantasie ausstreute, oder weil man sofort begriff, daß es eine ganz andersartige Kunst war, eine schmuckfreudige und doch einfache Kunst von eigenem Ausdruck. Diese nordische Kunst wurde in den entlegenen Gegenden Skandinaviens lange konserviert. Die spätmittelalterlichen Kirchentüren von Hitterdal und Aal stehen auf der gleichen Stufe, wie die Osebergsschiffe der Zeit um 500, und diese stationäre Einheit, das Tempo der Entwicklung, gibt uns das Recht, auch die spätmittelalterlichen Möbel dieser Gegenden als Beispiele germanischer Art anzuführen. Eine ähnliche Kunst müssen die germanischen Erobererstämme nach Frankreich, England, Italien, Spanien mitgebracht haben. Aus der Blutmischung mit den germanischen Völkern hat die Kultur der neu entstehenden Reiche ihre Kraft geholt. Aus dem nachwirkenden Einschlag des Germanischen ist der romanische Stil entstanden. Im Möbel sollen die Spuren der Abstammung bis auf nebensächliche Reste im Dekor geschwunden sein?

Wir müssen tief in das Mittelalter vordringen, bis wir auf originale Möbel stoßen, bis in die Spätzeit des romanischen Stiles, als schon längst durch die karolingische Renaissance die kulturelle Einheit des Abendlandes begründet war, als die neuen, mittelalterlichen Nationalstaaten schon lange daran waren, auf der Basis des karolingischen Erbes eine nationale Form der Kultur auszubauen. Die Jahrhunderte zwischen der Spätantike und der späten Romanik sind in der Möbelgeschichte eine Leere, ein dunkles Nichts. Ist der Versuch, den verzweigten Wegen der germanischen Kultur in den europäischen Staaten nachzugehen und die Spuren des Germanischen auch im Möbel zu verfolgen, wirklich ganz aussichtslos? Nicht ganz vergeblich, wenn wir als Wegweiser die Lichter benutzen, die die Altertumskunde aufgestellt hat. Sie werfen wenigstens Reflexe auf das Gebiet, das uns beschäftigt. Es ist nicht möglich und für eine Kunstgeschichte des Möbels auch nicht notwendig, den komplizierten wissenschaftlichen Apparat auszubreiten, der zu gesicherten Resultaten führen kann. Wir wollen nur die Wege angeben und die Lösung streifen, um für das Folgende ein einigermaßen festes Fundament zu gewinnen.

Die wichtigste Quelle ist der Sprachschatz. Wenn für das gleiche Möbel bei allen germanischen Stämmen, bei den Bayern, bei den Franken in Deutschland und Frankreich, bei den Westgoten, den Angelsachsen und den Langobarden das gleiche Wort vorhanden ist, dann müssen wir schließen, daß auch das Möbel selbst schon vorhanden war. Damit schaffen wir wenigstens eine Grundlage, die wir ergänzen können, wenn wir den Kulturschatz herausholen, der in den Dichtungen enthalten ist, im Beowulf der Angelsachsen, im Heliand der Sachsen, der in den ältesten Resten literarischer Überlieferung steckt, in althochdeutschen Glossen, in den Gesetzessammlungen der Langobarden in Italien, der Alemannen, Bayern. Allerdings ist zu bedenken, daß die literarischen Zitate wenig Aufschluß über die Form geben, so daß erst durch die



29. Sarg eines langobardischen Häuptlings. 8. Jahrhundert  
Gefunden in Civezzano (Suganatal). Innsbruck, Museum Ferdinandeum



Illustration erklärt wird, wie weit sich Begriff und Inhalt decken. Diese Illustrationen bieten uns die späteren Abbildungen auf Miniaturen, Mosaiken, Elfenbeinreliefs, Skulpturen. Von diesen müssen wir allerdings zuerst die Vorzeichen frühmittelalterlicher Stilistik wegnehmen. Ferner ist zu bedenken, daß die Schöpfer dieser Kunstwerke in den seltensten Fällen Germanen waren. Auszuschalten sind auch die Reste in den germanischen Reichen mit überwiegend byzantinischer Kultur. Auch nicht mit aller Reserve könnten die byzantinischen Mosaiken und Sarkophage in Ravenna als

Quellen für die Kultur des Ostgotenreiches ausgenutzt werden. Eher schon darf der im 7. Jahrhundert geschriebene Ashburnham Pentateuch der Pariser Nationalbibliothek als Material für die Illustration gallofränkischer Kultur benützt werden. Zuverlässigere Quellen sind erst spätere Kunstwerke. Der berühmte Wandteppich des 11. Jahrhunderts in Bayeux wirft Streiflichter auf die Kultur des normannischen Reiches.

Wir haben noch eine dritte Quelle, die Tradition. Sie bedarf hier einer Erklärung. Volkskunst und Bauernkunst schalten immer mit der abgelegten Stilistik der führenden Kunst; nur in ganz seltenen Fällen hat die Volkskunst wieder die Bahn schöpferischer Entwicklung betreten. Aus diesem Grunde ist die Volkskunst entlegener Gegenden ein Reservoir von Formen, das, richtig benutzt, Rückschlüsse auf frühmittelalterliche Urformen zuläßt. Man hat die Methode der Forschung verfeinert und ausgebildet nach Analogie der Sprachwissenschaft. Wenn die gleiche Urform – der Sprachwissenschaftler



30. Titus. Miniatur in Pauli Epistolae  
Handschrift der Zeit um 850  
Düsseldorf, Stadtbibliothek

würde vom Stamm reden – durch das ganze Abendland vorkommt, von Norwegen bis nach Italien, dann ist sie gemeingermanisch. Wenn die Existenz dieser Form durch byzantinische Malereien weiter nach rückwärts verfolgt werden kann, dann ist es möglich, daß ein antikes Vorbild vorliegt. Allerdings ist damit nicht die Frage beantwortet, ob und wie weit dieses antike Vorbild übernommen wurde. Es besteht immer noch die zweite Möglichkeit, daß eine Kultur unabhängig von einer anderen auf die gleiche Zweckform und von dieser auf eine ähnliche Kunstform gekommen ist. Wie entwickelt die Möglichkeiten sind, werden wir nachher an Beispielen sehen.

Für die vorkarolingische Zeit würde das Resultat einer eingehenden Untersuchung



etwa folgendes sein. Gewiß hat ein Teil der germanischen Stämme auf altem Kulturboden nur kurze Zeit die Selbständigkeit behalten. Das Ostgotenreich Theoderichs in Ravenna hat der spätantiken, byzantinischen Kultur die Tore geöffnet. Die Mosaiken in Ravenna gehören mit den Mosaiken in der Hagia Sofia, in Konstantinopel, in S. Marco in Venedig, mit den Darstellungen auf Manuskripten und Reliefs, zu den aufschlußreichsten Quellen für das byzantinische Möbel. Wir verzichten hier auf seine Schilderung, obwohl der Einfluß der byzantinischen Kultur sich bis weit in die romanische Zeit ausdehnt. Wir begnügen

uns mit der Feststellung, daß auch hier eine Linie der antiken Tradition schon verwischt ist. Freilich sind in Stühlen, Betten, Tischen, Truhen noch antike Formen konserviert; aber sie sind schon überladen, durch übermäßigen Reichtum, durch kostbaren Schmuck vergrößert, oder sie sind zur primitiven Einfachheit zurückgebildet. Die Formen haben in der orientalischen Autokratie geradezu ein neues Ethos bekommen. Sie sind schon ein Kompromiß, auch eine Überleitung zum Mittelalter. Die Westgotenreiche in Südfrankreich und Spanien, das Vandalenreich in Afrika sind bald verschwunden, aufgegangen in der romanischen Übermacht. Sie sind in der südlichen Kultur verdunstet wie ein Tropfen auf heißem Gestein; aber sie haben diese doch befruchtet. Die übrigen Stämme, die Langobarden, Franken, haben die spätantike Kultur angenommen; sie haben auch die senile Entwicklung mit frischem Blut erfüllt und zum Mittelalter hinübergeleitet. In einem Punkt haben die Stämme ihre Selbständigkeit ge-

wahrt, im Wohnbau, der immer national bleibt. Damit ist auch gesagt, daß ebenso im Möbel angeborene Vorstellungen nachwirken mußten. Wir können noch weiter gehen und die Behauptung aufstellen, daß überall da, wo das Holz die Form bestimmt, wo das Zimmermannsmäßige oder das Schnitzwerk über den Eindruck entscheidet und dadurch den Abstand vom antiken Möbel angibt, ein neues, selbständiges Kunstempfinden zutage tritt.

Für die karolingische Zeit fließen die Quellen ergiebiger. Auf Miniaturen und Elfenbeinreliefs ist eine große Anzahl von Typen überliefert, die uns trotz der stilistischen Vereinfachung eine gewisse Anschauung bieten. Sogar einige Möbel sind erhalten, die



31. Paulus. Miniatur in Pauli Epistolae  
Handschrift der Zeit um 850  
Düsseldorf, Stadtbibliothek

aber keine „Möbel“ sind und deshalb nicht zu unserem Thema gehören, monumentale Sitze, geschaffen für einen besonderen kultischen oder profanen Zweck, wie der Mar-morthron Karls des Großen im Münster zu Aachen, der die Form der frühchristlichen Episkopalsitze in italienischen Kirchen beibehalten hat. Noch mehr von antikem Vorbild angeregt sind Bischofssitze, der steinerne Heinrichsstuhl in der Wolfgangskrypta zu Regensburg und die bischöfliche Kathedra im Dom zu Augsburg. Andere sind in Italien. Wichtiger und stilistisch aufschlußreicher sind hölzerne Särge. Wir heben zwei Funde hervor, die Särge und Bettstellen der alemannischen Reihengräber von Ober-flacht (Stuttgart), und den eisenbeschlagenen Sarg von Civezzano, der als Sarg eines langobardischen Häuptlings des 8. Jahrhunderts angesehen wird (Abb. 29). Erhalten sind nur die gedrehten Eisenbänder, die die Bretter und das Satteldach eingefäßt hatten (Museum Innsbruck). Sie gaben aber die Möglichkeit, den truhenförmigen Sarg mit Satteldach zu rekonstruieren. Den Giebel schmückten Tierköpfe und in der Mitte des Firstes steht ein plattes Kreuz. Weitere Ergänzungen geben kleine Behälter, Kleinodienschachteln, Elfenbeinkassetten, Büchsen in Hausform. Das aufschlußreiche Material kann hier nicht ausgebreitet werden. Wir werden nachher einzelne Beispiele herausziehen, wenn wir das Fortleben einer bestimmten Form nachzuweisen versuchen. Wichtig ist uns nur das Resultat. Gewiß war eine weitere Verschmelzung antiker Tra-dition, römischer Provinzialkunst, mit angeborenen Vorstellungen eingetreten; aber nur in Ausnahmefällen (bei Rundtischen) war die antike Form wirklich konserviert worden. Vorherrschend waren die Holzmöbel einfacher Konstruktion, die Bank, das Lieblingsmöbel der Zeit, der Bankstuhl, der Ehrensitz in der feudalen Kultur, der auch als Thronessel verwendet wurde, und der Kastensitz (Abb. 30). Dazu kamen Schemel aus Kanthölzern, Lehnstühle (Abb. 31) und der Faltstuhl, der als leicht beweglicher Thron in der wandernden Hofhaltung eine Rolle spielte. Bett und Bettlade, kleine Speisetische, Truhen vervollständigten das Mobiliar. Der Kasten (drasli) war ein un-mobiler Behälter, ein Wandschrank. Die vielen Abbildungen von Schreibpulten, Bücherkästen, Schreibständern (Abb. 30) ergänzen unser Wissen um die Form.

Durch den Zusammenbruch der karolingischen Macht wurde die politische Herr-schaft des Germanentums gebrochen. Vorübergehend blieb die politische Vormacht des deutschen Kaiserreiches. Aus dem karolingischen, fränkisch-germanischen Reich erwuchsen die mittelalterlichen Nationalstaaten mit selbständiger germanischer oder romanischer Kultur und mit nationaler Kunst. Die „romanische“ Architektur ist in jedem der führenden Staaten des Abendlandes eine andere. Beim Möbel, das zu einer neutraleren Kategorie gehört, als die große Kunst, das immer konservativ bleibt, an die primitiven Lebensbedingungen gebunden ist, bis im Spätbarock der Begriff Mode auch über das Möbel seinen Einfluß ausdehnt, machen sich nationale Unterschiede noch lange nicht fühlbar. Erst in der Zeit der Spätgotik beginnt eine Differenzierung von Süden und Norden, ohne Rücksicht auf die nationalen Landesgrenzen, und im Laufe der folgenden Jahrhunderte hat jedes der großen Kulturvölker seinen eigenen Beitrag zur Gesamtentwicklung gegeben. Bis dahin, bis zum 15. Jahrhundert, herrscht im Abend-land auf unserem Gebiet Einheitlichkeit, eben die Einheitlichkeit der Primitivität, die nur im nebensächlichen Dekor die Zweckform zu überschreiten wagt. Am Anfang, weit vor allem künstlerischen Wollen, steht hier der Zweck.



32. Bank aus Alpirsbach. 13. Jahrhundert  
Stuttgart, Schloßmuseum

Von der romanischen Zeit an sind in allen Ländern originale Möbel erhalten. Sie sind gewiß die wichtigsten Urkunden zu einer Geschichte des Möbels; aber sie sind lange noch spärliche Zufallsreste, die auch nicht für eine Gattung ein geschlossenes Bild ergeben. Meist sind es Prunkstücke, für einen besonderen kultischen oder profanen Zweck geschaffen, die nur Streiflichter auf den eigentlichen Hausrat werfen. Die Seltenheit des Möbels liegt in der Natur der Sache. Solange die künstlerische Absicht eine nebensächliche Rolle spielte, solange der Gebrauchszweck allein maßgebend war, bestand kein Grund zur Konservierung. Solange bediente man sich, im Gegensatz zur Antike, des gegebenen Materials, des Holzes, das der Zeit am wenigsten Widerstand entgegensetzt. Mit der Erledigung des Zweckes war der Rest überflüssiger Ballast. Um das Bild des mittelalterlichen Möbels (des Möbels der Zeit des romanischen, des früh- und hochgotischen Stiles) zu vervollständigen, müssen wir auch jetzt noch die Hilfsmittel der alten Abbildungen heranziehen. Zur Gliederung des Stoffes behalten wir wie im vorigen





33. Goldrelief mit romanischer Bank  
Reliquiar von 1230. Quedlinburg

Abschnitt die Einteilung in Träger und Behälter bei, um durch die Gegenüberstellung den Unterschied gegenüber der Antike zu betonen.

Das Wort Stuhl (althochdeutsch *stuol*, angelsächsisch *stol*) ist die gemeingermanische Bezeichnung für den Herrensitz; das germanische Wort Sessel (*sedel*) ist Allgemeinbezeichnung oder spezielle Bezeichnung für den Hocker (angels. *setl*). Wo der Begriff existierte, muß auch die Sache vorhanden gewesen sein. Es ist schon gesagt, daß im Leben des antiken Menschen der Stuhl nicht die Rolle spielte, wie im Leben des mittelalterlichen Menschen. Auch daß man seit der ägyptischen Kultur alle Arten von Sitzmöbeln kannte: Stühle, Hocker, Ruhebänke, Sofas. Das einfache, hölzerne Allerweltsmöbel hat das Mittelalter aber gewiß nicht von der Antike übernommen, sondern sich selbst geschaffen. Die primitive Sachform, die rein sachliche Zweckform aus einfachen, im rechten Winkel aneinander gefügten, verzapften Pfosten ist zeitlos, sie ist Urform, die überall gleichartig vorkommt, weil die Konstruktion sich unmittelbar aus dem Zweck ergibt. Ist aber die Kunstform übernommen? Man hat die Behauptung aufgestellt, daß alle Sitzmöbel aus rundgedrechselten Holzpfeilen oder Stäben, die im vorgotischen Mittelalter am häufigsten vorkommen, mit der Antike zusammenhängen. Es sind uns außer den Faltstühlen von Roda de Isabena (Abb. 40) und Salzburg keine originalen Stühle aus romanischer Zeit erhalten, nur Langsitze, die in der Form und Konstruktion als erweiterte Lehnstühle angesehen werden können: die Bänke des 13. Jahrhunderts der Klosterkirche in Alpirsbach, von denen eine in das Stuttgarter Schloßmuseum gekommen ist (Abb. 32).

Auch das Wort Bank (angels. *benc*) ist ein altgermanischer Begriff. Der Hochsitz war ursprünglich der Repräsentationssitz in der Halle, der Sitz des Königs. In der Multiplikation des Sitzes lag die gleiche Auszeichnung wie im antiken *bisellium*. Die repräsentative Bedeutung war im Mittelalter verloren gegangen. Wir wissen nicht, wie eine altgermanische Bank ausgesehen hat, aber wahrscheinlich hat sie eine ähnliche primitive



34. Romanisches Chorgestühl im Dom zu Spalato (Teilstück). Anfang des 13. Jahrh.

Sachform aus verzapften Pfosten gehabt, wie die romanische Bank (Abb. 32). Kunstform sind hier die Drechselarbeit an den starken Rundpfosten, Knauf und Rillen, die Gitterfüllungen der Lehnen, die Säulenreihe unter dem Sitzbrett. Nur das Gitterwerk ist (vielleicht) ein orientalisch-byzantinisches Motiv. Es hat die gleiche Form, wie die Füllung an den romanischen Chorbänken des Domes in Spalato vom Anfang des 13. Jahrhunderts (Abb. 34), es kommt auf byzantinischen Gemälden und Elfenbeinreliefs vor, und es existiert im Orient noch heute. Die Drechselarbeit der Stützen darf aber kaum als antikes Erbe bezeichnet werden, obwohl der Weg dieser Form über die Spätantike, die karolingische und byzantinische Kultur auf Elfenbeinskulpturen, Buchmalereien und Reliefs lückenlos verfolgt werden kann. Drechselarbeit, Rillen, Knauf, Baluster kommen überall da vor, wo der Holzbau herrscht. Wir finden den Baluster in primitivster Urform schon an germanischen Hausurnen der Bronzezeit, an den Leuchtern von Oberflacht (Stuttgart), wir finden ihn aus der romanischen Zeit selbst am Steinbau irischer Kirchen. Die Kunstform war auch dem Norden bekannt. In dieser Art, wie sie nur die Oberfläche betastet und die ungefügen, unnachgiebigen Masten der Eckpfosten unberührt, ungegliedert läßt, wirkt sie durchaus nordisch. Für die Allgemeinheit dieser Form zeugt die Tradition der weltfernen Gegenden. Ein spätmittelalterlicher Rundpfostenstuhl im Kunstgewerbe-Museum zu Oslo aus Baldishol (Abb. 35) ist fast eine wortwörtliche Wiederholung dieser romanischen Form aus Schwaben. Sie hat sich lange gehalten. Die gleiche ungefügte Derbheit mit geringen Änderungen in den dekorativen Motiven hat noch ein Stuhl aus Königsberg von 1692 im Schloßmuseum in Berlin.

Die Grundform des Lehnstuhles aus verzapften Pfosten auf viereckigem Grundriß erlaubt wenig Variationen. Sie liegen in der größeren oder geringeren Höhe der Lehne,



35. Spätmittelalterlicher Rundpfostenstuhl  
aus Baldishol  
Oslo, Kunstgewerbemuseum

wobei die Armlehne auch ganz wegfallen kann. Seiten- und Rückenlehnen können gleich hoch sein (Beispiel im Relief aus La Charité; Abb. 36; ein ähnlicher Stuhl im Tympanonrelief des südlichen Seitenportals von Avallon [Yonne]). Sie liegen ferner in der Art der neutralen Füllung, die zwischen die Pfosten eingespannt ist. Neben gekreuzten, rautenförmigen Gittern erscheinen geschnitzte, aus Kreisen zusammengesetzte Füllungen. Von ungleich größerer Wichtigkeit ist das Arkadenmotiv. Es ist das Zeichen für die Übertragung architektonischer Gedanken in den Aufbau des mittelalterlichen Möbels und bezeichnet indirekt den Beginn einer neuen, tektonischen Gestaltung des Möbels. Der Gedanke einer Übertragung ist durch die folgenden Jahrhunderte fruchtbar geblieben. Jeder Stil interpretiert ihn anders, und in dem Unterschied, ob nur eine dekorative Entlehnung von Formen stattfindet, wie in der romanischen Zeit, oder

ob die Form zugleich tektonisch verwertet ist, liegt auch der Unterschied im künstlerischen Wert. Das Arkadenmotiv erscheint als dekorative Form schon auf frühkarolingischen Miniaturen. In der hochromanischen Zeit ist es allgemein, nicht nur an Stühlen, auch an Bänken (Abb. 33), Fußbänken, Betten und Kastenmöbeln. Am originalen Sitzmöbel ist es durch die Chorbänke in Spalato bezeugt; zahlreich sind die bildlichen Belege. Ein Steinrelief des 12. Jahrhunderts aus Chartres im Louvre (Abb. 38) bringt Formen, die mit einem mittelalterlichen Stuhl in der Kirche in Aspö in Schweden unmittelbar zusammengehen. Bei dem Stuhl mit drei gleich hohen Lehnen ist es besonders häufig. Als Beleg genügt der Hinweis auf die Holzfigur der hl. Anna im Nürnberger Germanischen Museum, eine Tiroler Skulptur aus der Zeit um 1300; eine Reihe von Beispielen findet sich in den Portalskulpturen des 12. Jahrhunderts am Dom von Etampes.

Das Mittelalter kennt noch eine zweite Grundform, den Rundsitz, den Pfostensitz mit abgerundetem Grundriß, der sich mehr dem Bau des Körpers anpaßt. Die Konstruktion erfordert größeres, technisches Vermögen, sie scheint für vornehmere Sitzmöbel kultischer Bedeutung reserviert zu sein. Beim Bischofsstuhl des Maximianus in der Domsakristei in Ravenna (aus dem 6. Jahrhundert) ist die Lehne von den Pfosten ab im Halbrund geschweift. Doch gehört dieses, mit kostbaren Elfenbeinreliefs ganz überdeckte, ausgesprochene Kultmöbel nicht in den Rahmen dieses Buches. Eine anspruchslose



Form des Stuhles, die auch im profanen Gebrauch möglich ist, zeigt die Holzfigur einer Madonna im Louvre aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Abb. 39). Das Sitzbrett ruht auf Säulen, die Lehne ist in Rundbogenarkaden aufgelöst. Die Form ist tektonisch durchgeföhlt. Die Säulen über und die Stützen unter dem Sitzbrett korrespondieren, und so entsteht ein Aufbau, der künstlerisch schon eine Leistung ist. Allerdings, wenn wir uns einen antiken Lehnstuhl mit abgerundeter Lehne ins Gedächtnis zurückrufen (Grabrelief der Hegeso, Athen; Abb. 13), dann wird erst deutlich, wie viel an Verfeinerung nicht nur des künstlerischen Geföhls, der Lebenshaltung im allgemeinen, in der Zwischenzeit verloren gegangen ist. Die sachliche Tektonik der romanischen Zeit unterstreicht die Unnachgiebigkeit und Standfestigkeit der Pfosten, die Beine und zugleich Träger der Lehne sind. Man kann wohl sagen, daß der gleiche Gegensatz zwischen einer griechischen Vase und einem deutschen Steinkrug besteht. Das sind Unterschiede, die wieder an die Wurzeln des Stilempfindens röhren. Sie sind in der nationalen Kultur begründet. Erst das 18. Jahrhundert hat mit der Verfeinerung der Lebensform wieder eine ähnliche Verfeinerung der tektonischen Form erreicht.

Selbst die primitive Symbolisierung der Funktion durch die verwandte Naturform, die das Altertum seit dem ägyptischen Möbel als ästhetischen Wert akzeptiert hatte, hat das Mittelalter lange verschmäht. Nur beim beweglichen Faltstuhl oder Klappstuhl sind Tierfüße und Tierköpfe wie verlorene Reliquien einer untergegangenen Epoche beibehalten. Der Typus des Faltstuhles kann aus der Antike ererbt sein, wo die Form seit den Ägyptern bezeugt ist. Sie muß schon sehr früh indogermanisches Eigentum geworden sein. Ein Faltstuhl aus der Bronzezeit (etwa 1500 v. Chr.), mit Bronzekapseln an den Enden, mit Spiralmuster, ist in Bechelsdorf bei Ratzeburg ausgegraben worden. Es ist also auch hier möglich, daß die Sachform von der germanischen Kultur selbständig gefunden wurde. In Rom war der Faltstuhl Beamtensitz. Den Beigeschmack offizieller Würde hat er, wie schon oben erwähnt, bis heute beibehalten, wo er im kirchlichen Gebrauch als liturgisches Möbel fortlebt. Das römische Altertum kannte die durchgebildete Kunstform und die primitive Sachform, die auf Miniaturen durch alle Jahrhunderte weiter verfolgt



36. Maria mit dem Kind. Steinrelief  
Erste Hälfte des 12. Jahrhunderts  
La Charité sur Loire



37. Thronende Madonna  
Von einem Altaraufsatz um 1160  
Erfurt, Dom

werden kann, und in identischer Form wieder in der Spätgotik vorkommt. Die Sachform mit reicher Dekoration haben die zwei originalen Faltstühle, die aus dem Mittelalter erhalten sind. Der eine, aus dem 11. Jahrhundert, ist in der Kathedrale von Roda de Isabena in Spanien (Abb. 40). Der zweite in Salzburg (Stift Nonnberg, Tafel III). Beide bewahren die Erinnerung an die Antike auch in der Form der Enden, dem Löwenkopf mit den Löwentatzen. Der spanische Faltstuhl, der mit dem hl. Ramon in Verbindung gebracht wird, hat abgerundete, profilierte Füße, die durch Stege verbunden und mit Eisenbändern befestigt sind. Im Kreuzungspunkt eine runde Nabe mit Blättern. Er ist ganz aus Buchholz geschnitzt. Auch die Dekoration aus verschlungenen Schnüren an beiden Enden, die wie Filigran aufgelegt erscheint, und an die Technik der gleichzeitigen Goldschmiedearbeiten erinnert, ist im Relief geschnitzt. Auf den Stegen sind zwischen Knorpelbändern Rundscheiben oder Masken mit Füllungen aus

Blättern und verschlungenen Drachen, die an den Formenschatz der irischen Miniaturen erinnern. Der Stuhl ist eines der kostbarsten und wichtigsten Originale dieser frühen Zeit. Antike Reminiszenzen und germanische Formenwelt sind miteinander verschmolzen; aber das nordische Empfinden überwiegt in diesen, auf entlegenem, romanischem Boden entstandenen Werk. Auch darin liegt ein Zeugnis für unseren Satz, daß gerade im Möbel die Spuren der Abstammung sich lange gehalten haben. Den Salzburger Stuhl hat Erzbischof Eberhard um 1242 der Äbtissin Gertrud als Amtssitz gestiftet. Mit diesem Datum geht der Stil der Reliefs und der Bronzen zusammen. Das Holz selbst ist um die Mitte des 15. Jahrhunderts neu gefaßt und mit figürlicher Malerei geschmückt worden. Jede Einzelheit beschreiben, würde Seiten füllen; denn die einfache Form wird durch den Reichtum der Dekoration übertönt, die aber nicht aus der Tektonik der Form entwickelt ist. Die Dekoration ist Verkleidung. Die gekreuzten Kanthölzer sind rot gefaßt, mit goldfarbenen schablonierten Rosetten dekoriert und tragen Reliefs aus Walroßzahn, Szenen aus der Legende des hl. Eustachius, Löwenpranken aus Bronze und Löwenköpfe aus Walroßzahn. Der Sitz aus gepreßtem Leder ruht auf Tragbändern. Mit diesem Reichtum der Dekoration ist das seltene Prunkmöbel ein Zeugnis dafür, daß auch das repräsentative Gerät schon in den Bereich

künstlerischer Gestaltung gezogen wurde. Mit dem Fortschritt der Technik ist man von selbst wieder zur gestalteten Form gekommen, die auch die Antike kannte. Ein Faltstuhl des 14. (?) Jahrhunderts aus dem Limburger Dom (Abb. 41) hat die geschweiften Füße, deren Kurven sich ergänzen. Auf einem ähnlichen Stuhl sitzt in den Reliefs am Hauptportal von S. Marco in Venedig der Dezember (Abb. 43).

Ein Stuhltypus scheint unbeeinflußt von der Antike sich entwickelt zu haben: der Kastensitz, bei dem nicht Pfosten die Konstruktion bedingen, sondern ein kubischer, aus Brettern gefügter Kasten den Sitz bildet. Er wird in seiner Urform und in seinem Ausbau am meisten von Elementen bestimmt, die aus der Holztechnik entwickelt sind. Der Stammbaum dieses Typus, der in das frühe Mittelalter zurückgeht, legt allerdings die Möglichkeit nahe, daß antike und altchristliche Vorbilder für die Ausbildung der Kunstform bestimmend waren. Durch Buchmalereien und Reliefs kann seine Existenz weit zurückverfolgt werden. Sogar ein frühmittelalterliches, seit dem 6. Jahrhundert bezugtes Original ist erhalten, die Kathedra des hl. Petrus in St. Peter in Rom, ein tragbarer



38. St. Matthias. Steinrelief aus Chartres. Um 1150  
Paris, Louvre



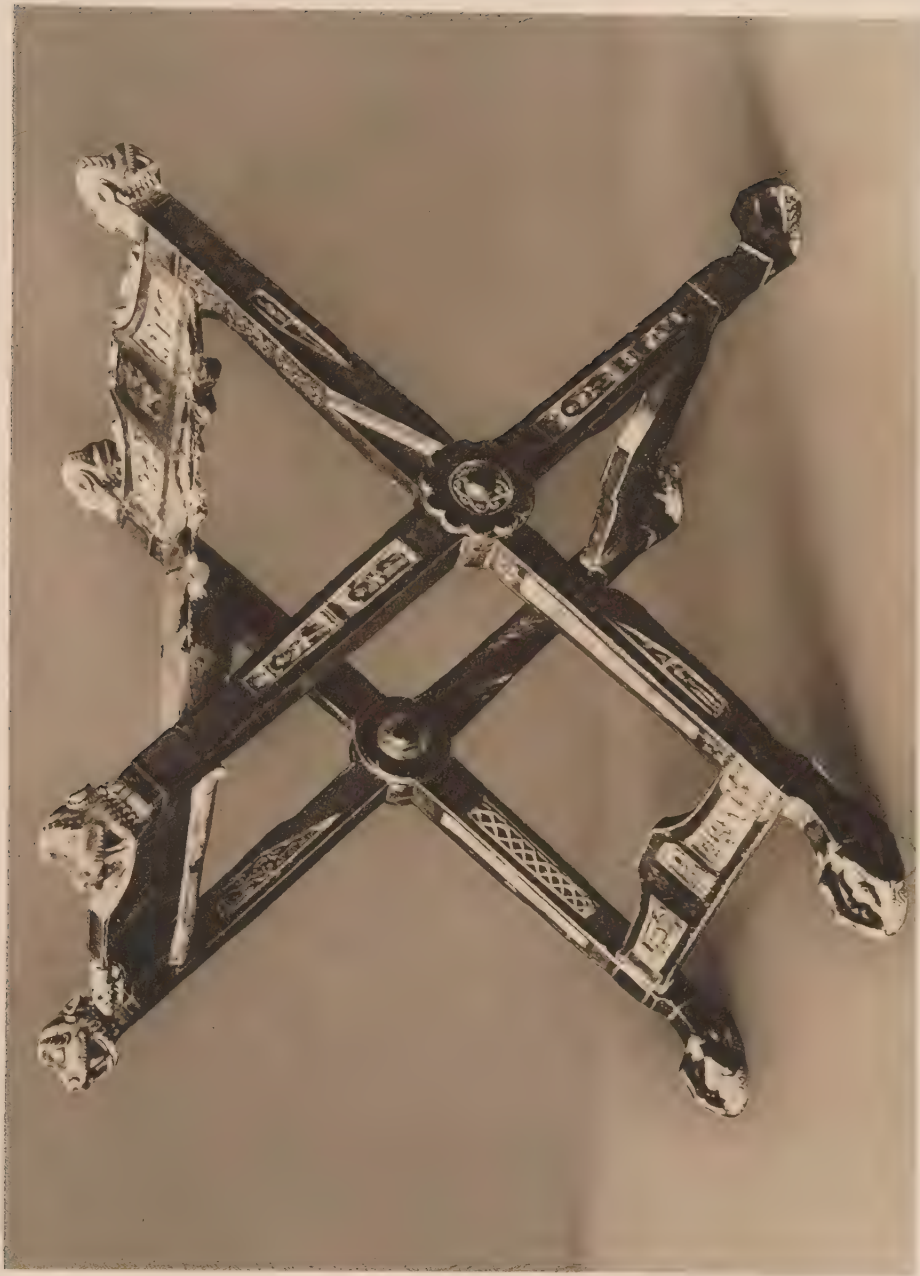
Kastensitz, der mit Elfenbeinreliefs dekoriert und mit einer in Rundbogenarkaden durchbrochenen, giebelgeschmückten Rücklehne ausgestattet ist. (Außerdem könnten als Beispiele für die Form der Thron Karls des Großen in Aachen, die steinernen Bischofsstühle in Canossa, S. Sabina, im Tesoro von S. Marco in Venedig, in Torcello u. a. angeführt werden.) Die Kastenform mit vortretendem Gesimse ist auch durch byzantinische



39. Maria mit dem Kind. Holz  
Erste Hälfte des 12. Jahrh. Paris, Louvre

Mosaiken überliefert (Mosaiken über dem Eingang zum Narthex der Sophienkirche in Konstantinopel). Von den Beispielen der altchristlichen, steinernen Kathedra scheint dann ein direkter Weg zu antiken Vorlagen auf römischen Münzen zu führen, die hier nicht behandelt werden können. Der romanische Kaiserstuhl in Goslar, aus Steinplatten gebildet und mit einer durchbrochenen Lehne versehen, berührt sich mehr mit kirchlichen Vorbildern als mit profanen. Auch bei den Kastensitzen mit Rücklehne scheint es möglich, daß antike Vorbilder in der Art des Sessels der Statue des hl. Hippolytus im Lateranmuseum (aus dem 3. Jahrhundert) nachgewirkt haben. Zwischenstufen zu den hölzernen spätmittelalterlichen Kastensitzen in romanischer Form, die sich in Island und Norwegen erhalten haben, bieten wieder Miniaturen und Skulpturen. Aus dem frühen 13. Jahrhundert stammen die Monatsdarstellungen in der Archivolte des Hauptportals von S. Marco in Venedig (Abb. 42, 43). Der „August“ sitzt auf einem Lehnstuhl mit Flachschnitzereien, der mit diesen nordischen Stühlen große Ähnlichkeit hat. Andere Beispiele sind auf den 1214 von Andreas Guvina geschnitzten Domtüren von Spalato. Die Frage der „Provenienz“ ist also genau

so gelagert, wie bisher. Eine ähnliche Sachform kann germanischer Gemeinbesitz gewesen sein. Die nordischen Kastensitze und Lehnstühle (Abb. 44) aus Island und Norwegen im Nationalmuseum in Kopenhagen, im Museum in Stockholm, in der Sammlung Figdor in Wien, erwecken in der barbarischen Überfülle des Dekors einen ursprünglichen Eindruck urwüchsiger Kunst. Man hat deshalb frühmittelalterliche Entstehung angenommen. Bedenkt man, wie stationär die Stilistik der Volkskunst ist, erscheint es sicher, daß sie erst im späten Mittelalter entstanden sind. Die gleichen Breitsitze mit den Tierköpfen an den Ecken der Lehne



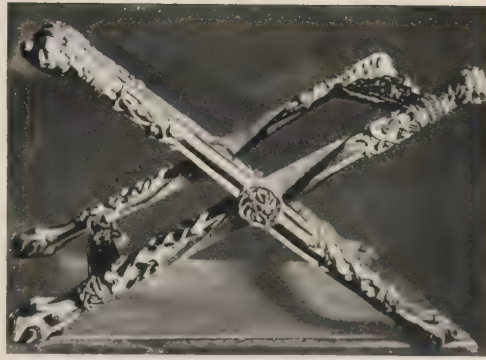
Faltstuhl der Äbtissin Gertrud. (1242.) Kloster Nonnberg, Salzburg





oder an den Vorderstollen hat auch die romanische Zeit gekannt. Aus der gotischen Zeit könnten zwei Möbel des 15. Jahrhunderts als Beispiele angeführt werden, ein Stuhl im Dom zu Halberstadt und der Krönungsstuhl in der Westminsterabtei in London.

Die tektonischen Elemente des Pfostenstuhles hat auch das Bett. Das Wort kommt vom altnordischen „bedr“, das Unterlager; angedeutet sind damit die Urannen und Surrogate des Möbels, Streu, Felle, Decken (französisch couche). Die Sachform des selbständigen Bettes ist, wie in der Antike, die Lagerfläche, die durch vier Eckpfosten vom Boden isoliert wird. Sie deckt sich auch jetzt noch im wesentlichen mit der Konstruktionsform der lehnelosen Schemel. Was hat das Altertum aus dieser Sachform gemacht? Ägypten hat sie durch die Naturform spielerisch verlebendigt, die griechisch-römische Antike hat aus der Sachform ein durchgeföhltcs Kunstwerk geschaffen. Das Mittelalter hat auch hier die sachliche Zweckform gelassen, es hat sie durch Schranken an allen vier Seiten, die das Herabgleiten verhindern sollen, zur Bettlade erweitert. In den byzantinischen Prunkbetten antikisierender Konstruktion mit säulenartigen Pfosten, die den Bettrahmen umschließen, mit Vorhängen, Baldachinen, Bettzelten auf den Mosaiken der Vorhalle von S. Marco in Venedig, gehen orientalischer Luxus in Stoffen und unsachliches, architektonisches Schmuckbedürfnis Hand in Hand. Nachklänge des Byzantinischen sind noch in den Zeichnungen des 12. Jahrhunderts im Lustgarten der Herrad von Landsberg zu finden. Von der ottonischen Zeit an ist das Bett der Mittelpunkt der häuslichen Ausstattung. „Den Menschen jener Tage ward es das Symbol ihrer Stellung in der Welt“ (Stephani). In den epischen Dichtungen, in den Gedichten der Minnesänger wird die Kostbarkeit des Bettes mit Worten geröhmt, die allein beweisen, welche Bedeutung man dem Möbel beilegte. Den Mangel an Originalbetten der romanischen Zeit ersetzt eine Menge getreuer Abbildungen, von denen nur eine Auswahl gebracht werden kann. Die Pfosten sind gewöhnlich schmucklos, rund und enden mit einem Knauf (so auf einem Minnekästchen des 13. Jahrhunderts im



40. Faltstuhl, angeblich des hl. Ramon  
11. Jahrh. Buchsholz. Roda de Isabena, Kathedrale



41. Faltstuhl, um 1400  
Aus dem Dom zu Limburg. Wiesbaden, Museum



42. Der August – 43. Der Dezember  
Reliefs am Portal von S. Marco, Venedig (Ausschnitte)

Nationalmuseum München; Abb. 45). Die Seitenbretter erhalten Schmuckform, sie sind durchbrochen, mit Arkaden dekoriert, wie auf einem Relief des 12. Jahrhunderts in Chartres (Abb. 46), wo auf der Langseite in der Mitte noch eine Einsteigöffnung freigelassen ist. Das Bett steht in der Bettkiste, einem niedrigen Bettgehäuse, auf dessen Dach die Wiege mit dem Jesuskind liegt. Ein Bett mit Balustern (Traillen) ist auf einer Miniatur im Psalterium der hl. Elisabeth in Cividale, aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, oder auf dem Marmorrelief der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts am Clemensgrab in Bamberg, oder bei dem Relief mit der Anbetung der hl. drei Könige in St. Pierre in Moissac, wo auch die Eckpfosten gedrechselt sind (Abb. 47). Das Balustermotiv selbst, die Verbindung zweier Querhölzer durch gedrechselte Stützen, ist natürlich viel älter. Es erscheint in der christlichen Antike schon beim Pult der hl. Radegundis in Poitiers, das dem 6. Jahrhundert angehört. Die Bettvorhänge, die schon das Altertum kennt, sind ebenfalls bildlich bezeugt (Venedig, S. Marco, Campanile in Spalato). Im romanischen Haus war (wie im byzantinischen) der Aufwand an Textilien, die an Säulen oder Pfosten aufgehängt waren, sehr groß. Erst Giotto's Geburt der Maria in der Arena zu Padua von 1305 gibt ein Deckengerüst in der Größe des Bettes, an dem Vorhänge befestigt sind. Von da ist es in der gotischen Zeit Allgemeingut geworden.

Auch das Bett zum flüchtigen Ausruhen, das Sofa ist im Mittelalter beibehalten worden. Von seiner Existenz wissen wir aus literarischen Quellen. Über seine Form gibt uns eine Tafel

des 12. Jahrhunderts aus der Kirche von Bolvir (Museum Barcelona, Abb. 48) Aufschluß. Auf der gleichen Tafel mit der Legende der heiligen Cäcilia kommt auch ein Pfostenbett vor. Wir müssen also schließen, daß das hier abgebildete Ruhebett mit niedrigen Säulenfüßen und Kannelüren an der Zarge wirklich als Sofa zu denken ist.

Der Tisch (*discus*, angelsächsisch *disc*; im gotischen Wort *biuds*, angelsächsisch *beod*, ist der gleiche Stamm wie in *bieten*) war die Speisplatte, die jedem Gast vorgesetzt wurde. So war es schon zu Tacitus' Zeiten. Sie ruhte auf Schragen (Böcken) oder auf einem oder auf mehreren Füßen. Damit ist die Funktion der beiden Hauptteile erklärt. Bei der Umgestaltung zur Kunstform ist es immer das Gestell gewesen, das den Akzent erhielt. Wieder lag hier die Umdeutung in die Naturform nahe. Sie ist auch von der Zeit der Ägypter bis zur spätrömischen Kaiserzeit verwertet worden (Abb. 26).

Erst die Renaissance hat wieder an solche Vorbilder angeknüpft. Das Mittelalter scheint auch hier alle ästhetischen Errungenschaften über Bord geworfen zu haben. Wenn uns nicht die alten Quellen von goldenen und silbernen Tischen (mit Zeichnungen, dem Plan von Konstantinopel, dem Bild von Rom, der Weltkarte) Karls des Großen erzählen würden oder von dreieckigen Silbertischen Ludwigs des Frommen (sie waren wohl römische Beutestücke und mögen ausgesehen haben wie der dekorierte Tisch mit Säulenfüßen im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg), möchte man glauben, das Mittelalter habe nur die improvisierten Möbel gekannt, die Platten auf Böcken oder Schragen, die man entfernte, wenn „die Tafel aufgehoben“ wurde. Auf den alten Abbildungen von den karolingischen Miniaturen bis zu Lionordos Abendmahl ist dieses Gestell durch große Tischtücher verdeckt, der Tisch ist festlich zugerichtet, so daß der Stützenapparat gar nicht sichtbar wird. Beispiele finden sich unter anderem auf den Reliefs der Bernwardsäule in Hildesheim aus dem 11. Jahrhundert. Für die spätere Zeit liefern der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg oder die Miniaturen des Evangeliiars in Goslar Abbildungen rechteckiger Platten auf gedrechselten oder säulenförmigen Füßen. Originale sind nicht erhalten.

Die Truhe (*arca*, *cista*, angels. *cyst*) ist ein aus Brettern gefügter Kubus mit Deckel. Die kistenartige Sachform ist von jeher die gleiche gewesen. Der Unterschied liegt in



44. Lehnstuhl romanischer Form  
Aus der Tyldalens Kirche, Ölsterdalen





45. Pfostenbett auf einem romanischen Minnekästchen des 13. Jahrhunderts  
München, Nationalmuseum

der Art der Verbindung der Bretter, die zuerst zimmermannsmäßig auf Gehrung geschnitten, später durch Nut und Feder verbunden wurden (anfangs nur mit den seitlichen Fußhölzern, dann auch unter sich), sobald eben auch hier die tektonisch richtige Scheidung von tragenden Fußhölzern an den Ecken, neutralen Füllbrettern und abschließenden Rahmenhölzern, auf denen der Deckel aufsitzt, angestrebt wurde. Diese mehr technischen Errungenschaften waren dem Altertum schon bekannt. Es gab noch eine einfachere Sachform (in der das altgermanische Wort Trog heute noch fortlebt; in den Worten Trog, Truhe, tragen steckt der gleiche Stamm), nämlich die aus einem ausgehöhlten Baumstamm gebildete, mit Deckel und Handgriffen zum Tragen versehene Truhe. Von dieser Ersatzform sind zwar Beispiele bis ins 16. Jahrhundert bekannt; sie spielen aber in unserem Zusammenhang keine Rolle. Das frühe Mittelalter kannte außerdem noch die vornehme Ciste, eine Bezeichnung, die dem Sakristeischrank beigelegt wurde, und den Schrein, den Behälter für wertvolle Geräte.

Der Kunstform stehen, wie gesagt, zwei Möglichkeiten der Gestaltung offen. Die eine ist die tektonische Klärung in der Scheidung von tragenden und neutralen Partien, die andere ist die Umbildung der Gesamtform nach Analogie einer naheliegenden anderen Kunstform, des Hauses. Diese Art künstlerischer Formung ist gedankliches Eigentum aller Kulturen. Es wäre deshalb zwecklos, den Weg des „antiken Erbes“ zu verfolgen und das Erwachen „selbständiger Gedanken“ nachzuweisen. Die hochstehende germanische Kultur der Zeit der Osebergsschiffe hat wohl schon Truhen gekannt; jedenfalls war sie imstande, sie zu fertigen. Sie können ausgesehen haben wie der langobardische Sarg von Civezzano. Die erhaltenen Möbel sind spärliche Fragmente aus verschiedenen Jahrhunderten. Eine Zedernholztruhe aus dem Dom von Terracina (jetzt Rom, Palazzo Venezia), die als langobardische Arbeit des 7. bis 8. Jahrhunderts angesprochen wird, ist

aus derben Brettern zwischen schmalen Pfosten zusammengefügt, die von gleicher Dekoration in Flachschnitt auf ausgestochenem Grund überzogen sind. Durch deren Motive ist eine Trennung von tragenden und neutralen Partien gegeben. Die Pfosten haben stehende Laubfiguration. Die Bretter sind durch Rundbogenarkaden in zwei Geschosse aufgelöst, die Arkaden enthalten figürliche Szenen, Kämpfe von Menschen und Zentauren. In der Mitte ein christliches Motiv, Adam und Eva. Es kreuzen sich also die „Einflüsse“. Im Inhalt der Szenen und in der Form der Gliederung sind antike Reste erhalten. Das Motiv der Rundbogenarkaden könnte wieder durch Beispiele aus der Steinskulptur, durch Bildwerke von Sarkophagen aus allen Jahrhunderten vorher belegt werden. Aus der Holzkonstruktion entwickelt ist die Scheidung von tragenden und getragenen Teilen, die Verlängerung der tragenden Pfosten, das Stehen der Truhe auf Füßen im Gegensatz zur liegenden Steinform der Sarkophage.

Die gleichen Elemente in der gleichen primitiven, zimmermannsmäßigen Konstruktion, aber in der entwickelten Stilistik des 12. Jahrhunderts zeigen die fünf romanischen Truhen in Valeria ob Sitten im oberen Rhonetal (Schweiz). Sie sind von gleichartiger Konstruktion. Die Bretter sind in hohe Stollen eingespannt. Der wichtige Fortschritt aber liegt in der Gesinnung, die mit der Kunstform energisch Ernst gemacht hat, die die dekorativen Elemente der gleichzeitigen Steinarchitektur entlehnt hat. Zielbewußt, mit deutlicher Angabe der tektonischen Funktion an einer langen Truhe mit Mittel- und Eckstützen, die als tragende Säulen gebildet sind, während die neutralen Partien der Bretterwände durch Rundbogen-Blendarkaden auf Doppelsäulen aufgelöst sind (Abb. 49). Die Umbildung zur architektonischen Dauerform, der bewußte Ersatz der schmückenden Form durch die sinnvolle architektonische Form, ist hier deutlich zu sehen. Bei den übrigen Truhen haben die architektonischen Formen mehr dekorative Bedeutung. An einer schmälern Truhe trägt eine niedrige, durchbrochene Arkade den



46. Bett mit Arkaden und Betthimmel  
Steinrelief am Westportal in Chartres. Um 1145



47. Romanisches Bett. Relief der Vorhalle von St. Pierre in Moissac (Tarn-et-Garonne)

Körper (Abb. 50), bei den andern sind die Stollenbretter beibehalten und von Rundbogenarkaden durchbrochen, oder die Arkaden sind eingeblendet. Bei einer Truhe sind die neutralen Bretter durch eingeschnittene Arkaden, die wie Portalgewände eingeschnitten sind, in ein oder zwei Geschosse gegliedert (Abb. 51). Alle Gliederung und Dekoration ist nur an der Frontseite, die rückwärtigen Stollen sind bei vier Truhen ungegliedert. Die übrigen Motive der Dekoration sind sehr altertümlich. Es sind Hohl schnittreihen, wie auf der Truhe von Terracina, tehend auf den Stollen, liegend auf den neutralen Brettern, und Kerbschnittornamente in Kreisrahmen. Die Technik des Kerbschnittes, die Flächenfüllung mit dem flimmerigen Wechsel von Licht und Schatten, darf wohl ebenso als ein Rest urgermanischer Holzschnitzkunst angesehen werden, wie die Symbole, in denen heidnische Vorstellungen nachwirken. Diese Sinnbilder von Sonne

oder Mond kommen auf romanischen Portalen in ähnlicher Form vor; sie haben die gleiche apotropäische Bedeutung wie die bärtigen Masken, die auf zwei Truhen als Zwischenfüllungen erscheinen. Auf ein Motiv muß noch besonders hingewiesen werden, auf den kammartigen Abschluß der überstehenden Hirnleiste der einen Truhe, die auf Doppelsäulen ruht (Abb. 50). Es ist der Überrest einer älteren Form, die nur an dem langobardischen Sarg von Civezzano und an einem mittelalterlichen Original nachweisbar ist: Giebelhölzer der Dachtruhe. Das einzige mittelalterliche Original in der Kirche von Millstatt (Kärnten, Abb. 52) stammt vom Ende des 12. Jahrhunderts. Die Truhe hat ein einfaches Satteldach; die Bretter sind aneinandergesetzt (nicht in Eckpfosten verfügt wie bei der Truhe von St. Valeria) und durch Eisenbänder verbunden. Durch Schienen mit geschweiften Ranken, mit kreuzförmigen und vielpaßförmigen Figurationen sind die Eichenholzbretter verfestigt. Das Holz war rot bemalt; an den zwei Giebelseiten sind Halbfiguren von Heiligen. Die Stilistik der Bilder erinnert an die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg zu Salzburg. Die Kostbarkeit der Ausstattung legt die Annahme nahe, daß die Truhe als Behälter für Paramente gedient hat. Nachmittelalterliche, hausförmige Truhen haben sich an verschiedenen Orten gefunden. In Graubünden in der Schweiz, im deutsch besiedelten Siebenbürgen, in England, in Norwegen. Der gleiche Gedanke lebt fort in den spätromanischen und nachromanischen Giebelschränken des alten Sachsenlandes. Woher kommt die Form? Hausurnen mit Satteldach hatte schon die germanische Bronzezeit um 500 vor Christus. Es ist also auch da nicht nötig, eine antike Reminiszenz anzunehmen. Der Gedanke ist Eigentum aller Kulturen.



Zur Sicherung und Festigung der primitiven Brettkonstruktion hat man bei Türen schon früher schmiedeeiserne Beschläge angewandt, wagrechte Schienen, die an den Enden gespalten und ausgeschweift waren, zwischen die andere, unsachliche Beschläge, selbst Hufeisen, eingeflickt wurden. Erst im 13. Jahrhundert hat man allgemein die Zweckform durch eine Kunstform ersetzt. Das wirre Gefüge von Eisenbeschlag wurde geordnet, ersetzt durch Angeln, die reiche Volutenzweige aussenden, wie am schönsten Beispiel dieser Art, an den Nebentüren von Nôtre-Dame in Paris. Die gleiche Bänderform wurde auch auf Möbel übertragen. Die Front ist als einheitliche Fläche gesehen, die mit einem bewegten Gespinst von Ranken überzogen ist, die von der Seite und von unten her sich verzweigen. Die besten Muster haben französische Truhen. Beispiele des 13. Jahrhunderts sind eine Truhe aus St. Denis im Musée Carnavalet, Truhen im Musée des Arts décoratifs in Paris (wo auch eine Schranktür des 14. Jahrhunderts aus Mont-St.-Quentin mit Ranken, die in Eichenblättern enden), im Victoria and Albert Museum in London, im Museum von Noyon. Provinzielle Spätlinge des 14. und 15. Jahrhunderts, die das Nachleben romanischer Form zeigen, mit Lilienkreisen, sind in den Rheinlanden und in Westfalen gefunden worden. (Museen von Berlin, Frankfurt, Köln.)

Die Antike hat alle Arten des Schrankes (lateinisch *armarium*, davon *armadio*, *armoïre*) gekannt, den Wandschrank, den freistehenden Kasten, den Schubladenschrank. Sie hat sie mit allen Vorzügen fortgeschrittener Technik ausgebaut: Rahmenwerk mit Füllung, Furnier, Malerei und Belag mit kostbarem Material. Sie hat auch für den Aufbau die Motive der Architektur entnommen. Den Nachklang dieser antiken Tradition zeigt der um 800 von Papst Leo III. in die Kapelle Sancta-Sanctorum in Rom gestiftete Reliquienschrank aus Zypressenholz. Zweigeschossig, die zwei Geschosse durch ein leeres Band getrennt. Mit vier Türen, jede Tür dekoriert mit einer Scheibe innerhalb eines quadratischen Rahmens, den ein Zickzackband in Kerbschnitt umläuft. Oben ein Abschlußgesims; Abschluß oben und unten wieder ein Zickzackband. Die Durchgliederung des Kubus, die Aufteilung in neutrale und tragende Partien, scheint ein Rest alter Tradition zu sein. Die zeitlich nächsten Beispiele aus romanischer Zeit sind technisch ein arger Abfall.

Wir müssen uns an kirchliche Möbel halten, wenn wir die weitere Entwicklung verfolgen wollen. Im profanen Leben hat man die Schränke lange nicht gekannt. Das Wort selbst bezeichnet ursprünglich nur ein gitterartiges Gestell für das Geschirr, wie das norddeutsche Wort *Spind* und das oberdeutsche *Kalter* (Gehalter). Die Brettchen über den Türen, die man auch auf den Bildern gotischer Innenräume sieht (vgl. Taf. V) sind im Bauernhause bis heute konserviert worden. Erst in gotischer Zeit sind die Bezeichnungen *Schrank*, und süddeutsch *Kasten* (von *cyste*) auf das



48. Romanisches Ruhebett. Aus einem Antependium des 12. Jahrhunderts  
Barcelona, Museum



49. Romanische Lärchenholztruhe des 12. Jahrhunderts  
Museum S. Valeria ob Sitten

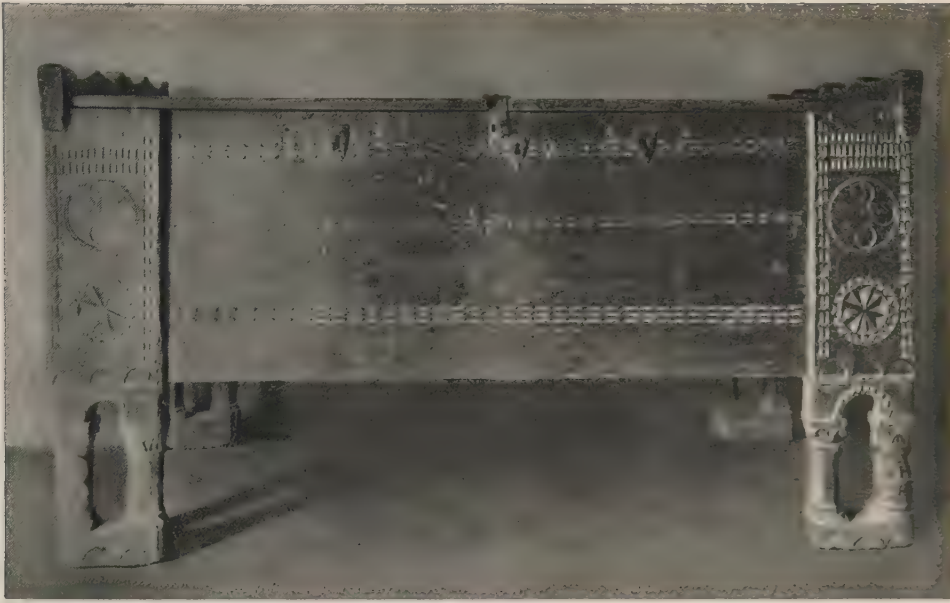
Möbel übertragen worden. Zur Aufbewahrung der Kleider war die Truhe da oder ein eigener Raum. Notwendig war der Schrank in der Kirche, zum Aufbewahren des Ornates, der Geräte. Die erhaltenen romanischen Sakristeischränke sind durch die Malerei den kirchlichen Zwecken angepaßt. An einem Eichenschrank der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Dom zu Halberstadt (Taf. IV) bilden starke, massive Balken, an denen nur die Ecken durch Kehlungen erleichtert sind, das tragende Gerüst. Der Stirnbalken der Frontseite hat seitlich des Rundbogens geschnittene Dekoration, wieder heidnische Symbole von Sonne und Mond neben ausgestochenen Dreipässen. Die starken Eichenbohlen der Türen sind ungegliedert und dafür bemalt. Große Figuren von weiblichen Heiligen auf vergoldetem Kreidegrund füllen die stehenden Flächen. Etwas später ist ein zweigeschossiger Kasten entstanden (Privatbesitz in Cornella de Conflent, Spanien), der durch durchbrochene Bänder mit quadratischen Feldern und abgerundeten Ausschnitten gegliedert ist (Abb. 53). Die Bänder sind mit großen Nägeln befestigt, an den vier Türen runde Handgriffe an Rundscheiben. Die Bretter der Türen sind durch Eisenstienen zusammengehalten. Wir dürfen annehmen, daß auch bei diesem Schrank die Bemalung als Hauptmittel einer künstlerischen Steigerung den Eindruck bestimmt hat. Der Sakristeischrank der Kirche von Aubazine (Corrèze, Frankreich) mit zwei Rundbogentüren an Eisenbändern, die in einfache Lilien enden, zeigt an der Frontseite glatte Flächen, die für Malerei reserviert waren. Die Ecken sind mit dünnen Säulen ausgesetzt, und die Seiten (Abb. 54) sind mit Blendarkaden in zwei Geschosse aufgelöst, in ähnlicher Form wie bei der Langtruhe in Sitten. Einfacher in der Form ist der große bemalte Sakristeischrank des späten 13. Jahrhunderts in Bayeux. Als später Ausläufer könnte noch ein katalonischer Sakristeischrank des frühen 15. Jahrhunderts aus der Kirche von Perpignan (Museum Barcelona) genannt werden. Ein überhöhter zweitüriger Kubus auf hohen



Wunderkammer-Schrank des 16. Jahrhunderts, aus der Kirche St. Michael, Wien







50. Romanische Truhe des 12. Jahrhunderts  
Museum S. Valeria ob Sitten

Füßen; an der Außenseite mudejare, geometrische Ornamente in Hochrelief, in Gold auf blauem Grund, im Innern Gemälde, stehende Heilige auf den Türflügeln und mehrfigurigen Szenen in den beiden Fächern.

Im späten 13. und im 14. Jahrhundert hat dann die Hausform als Kunstform allgemeine Verbreitung gefunden. Nicht nur im nördlichen Deutschland, wo die meisten Originale sich finden, auch im südlichen Deutschland, in Skandinavien und England, wo die Form in volkstümlichen Beispielen stationär geworden ist. Die künstlerisch reichere, frühgotische Form zeigt der große, achttürige Sakristeischrank in Noyon. Er stammt aus dem frühen 14. Jahrhundert. Er ist von einem Satteldach mit Zinnenkranz und mittlerem Zwerchgiebel bekrönt, der an der Frontseite Reste von durchgehender Bemalung auf Leinwand trägt, Heiligengestalten zwischen Blattranken, umrahmt von einfachen Eisenbändern. In Deutschland bildet eine Parallele der frühgotische Paramentenschrank des Domes zu Brandenburg, dessen Dach mit drei Zwerchgiebeln zwischen Fialen ausgestattet ist. Häufiger sind die einachsigen, mit einem Giebeldach abgeschlossenen Schränke, die Ähnlichkeit mit einem Schilderhaus haben. Beispiele des 14. Jahrhunderts sind im sächsischen Kunstgebiete erhalten, im Dom und in der Frauenkirche zu Halberstadt, im Leibniz-Haus in Hannover, im Museum Wernigerode. Alle haben die gleiche primitive Konstruktion aus stumpf zusammengefügt Eichenbohlen. Man hat auch hier die Brettkonstruktion der Schränke durch Eisenbänder gesichert, die die Seiten einklammern. Die Schränke stehen auf den verlängerten Rück- und Seitenwänden oder auf Kufenfüßen, die jetzt nach Jahrhunderten zum erstenmal wieder erscheinen. (Sie sind motivisch wohl nicht anders als eine Erinnerung an antike Tierfüße.) Die Giebel tragen meist einen ausgeschnittenen, dekorativen Drachen, dessen Schwanz



51. Romanische Truhe des 12. Jahrhunderts. Lärchenholz mit Kerb- und Hohlchnitt  
Museum S. Valeria ob Sitten

in Ranken ausläuft, oder Blattranken mit stilisierten Fialen. Manchmal ragen die Frontbretter seitlich der Türen mit Rundscheiben über das Dach hinaus. Die romanische Stilistik dieser Form ist kein Beweis für romanische Provenienz. Die konservative Gesinnung der Gegend ist auch in anderen Kunstzweigen belegt. Andere Beispiele, ein Giebelschrank des 13. Jahrhunderts in Schulpforta und provinzielle Spätlinge des 14. Jahrhunderts aus Süddeutschland und Tirol (auf Burg Kreuzenstein bei Wien) sind über den sachlichen Ausdruck nicht hinausgekommen.

Die Aufzählung der mittelalterlichen Möbel wäre unvollständig ohne die Erwähnung einiger Beispiele eines Spezialmöbels, das später in den liturgischen Gebrauch übergegangen ist, des Leseputles. Erst seit dem 13. Jahrhundert sind Meßbuchpültchen als Ersatz für das ältere Meßbuchkißchen bezeugt. Als Schreibpult diente noch das erwähnte Pult der hl. Radegundis in Poitiers (Abb. 28). Es ist das älteste erhaltene Holzmöbel der christlichen Epoche außerhalb Italiens, wenn es wirklich der hl. Radegundis, der Gemahlin Chlotars I., gehört hat, die 587 gestorben ist. Die schräge Platte, die durch derbe Eckbaluster und zierliche Zwischenbaluster mit den Fußrahmen verbunden ist, wird durch gedrehte Bänder in neun Felder geteilt, in denen sich das Agnus Dei, die vier Evangelistensymbole, im Kranze zwei Kreuze, und das Monogramm Christi zwischen Trauben befinden. Die eingepunzten Kreise sind Dekor der merowingischen Zeit. An der Rückseite zwei stilisierte Löwenköpfe. Erst aus dem 13. Jahrhundert ist wieder ein Pult von ähnlicher Grundform erhalten in der Marienkirche in Salzwedel. Es ist ganz in figurale und ornamentale Plastik aufgelöst, wobei architektonische Formen und geflochtene Bänder die Umrahmung, symbolische Tierfiguren die

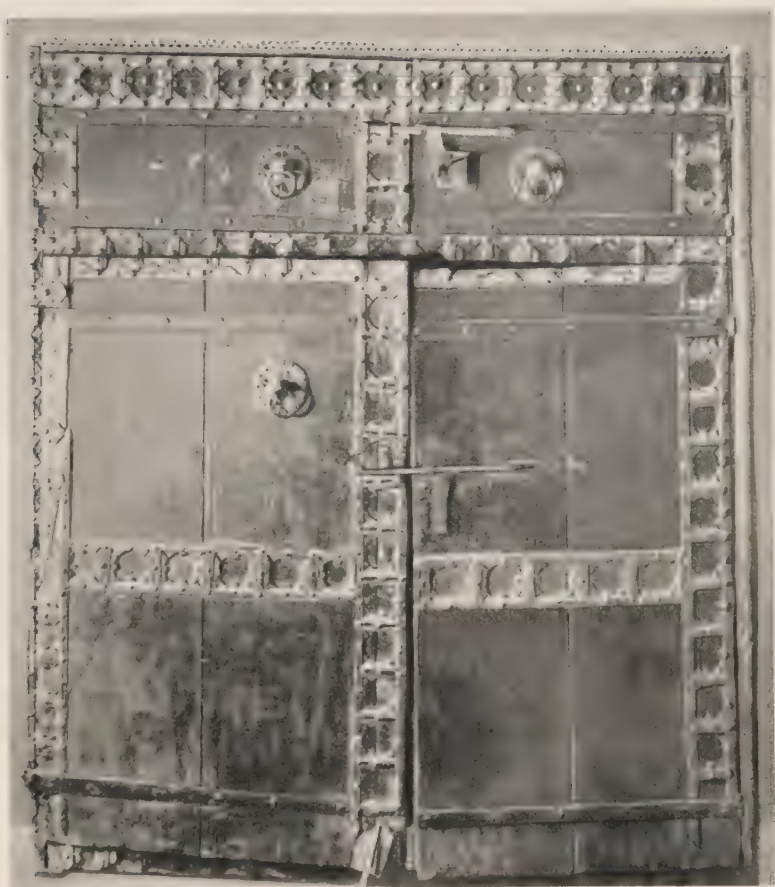


Füllung bilden. Die hohe Kastenform mit schräger Platte hat das Chorpult der Zeit um 1300 aus Herford in Westfalen (jetzt im Schloßmuseum in Berlin), dessen Seiten in Spitzbogenfelder aufgeteilt und mit Blattranken gefüllt sind. Die architektonischen Formen der Frühgotik sind mit bewußtem, tektonischem Gefühl, wie selten in der Gotik, in das Holz übertragen, die Fläche ist im konstruktiven Sinn scheinbar in ein Gerüst aufgelöst, zwischen das Ranken gespannt sind.

Der Stilwandel, der Übergang von der Romanik zur Gotik, ist auf dem Gebiete des Möbels nicht so umwälzend, wie der innere Wandel, der mit den konstruktiven Verbesserungen in der Spätgotik beginnt. Er ist zuerst nur ein Wandel in der Stilistik der Dekoration. Die Periode des primitiven Möbels dauert so lange, als eben die primitive, zimmermannsmäßige, stumpfe Zusammensetzung der Bohlenbretter beibehalten wird, nämlich bis zur Spätgotik. In manchen Gegenden noch länger. Welch geringen Einfluß der stilistische Wandel der Dekoration hat, zeigen Truhen der gotischen Zeit, die die Hauptbeispiele aus der Übergangszeit darstellen. Ihr Verbreitungsgebiet ist Niedersachsen, Flandern, England und Schweden. Sie haben alle die gleiche Konstruktion: breite, schwere Eckbretter bilden die Stützen; dazwischen sind wagrechte Bretter eingenetet. Die Schmalwände sind an den älteren Beispielen leicht nach innen geneigt und mit einem Rost von gekreuzten Leisten belegt. Ohne Rücksicht auf diese Zusammensetzung, die Konstruktion, wurde über die Frontseite die flächenhafte Dekoration gebreitet. Durch Verwendung von Altem und Neuem in der Stilistik und in der Technik entstanden gewisse Typen. Der älteste Typus knüpft direkt an romanische Vorbilder an. Die Front ist ganz mit Tierbildern in Kreisen gefüllt, Motive, die an die romanische Steinskulptur Niedersachsens erinnern. (Truhen des 13. Jahrhunderts im Schloßmuseum in Berlin, Abb. 55, im Museum in Braunschweig aus Groß-Biewende, in Hamburg vom Ende des 14. Jahrhunderts.) Diese Tierfiguren in Kreisen wurden auch später noch beibehalten, als von Frankreich her die Dekoration durch Spitzbogenarkaden mit Maßwerk übernommen wurde. Auf einer Eichentruhe aus Emersleben (im Schloßmuseum in Berlin, vom Anfang des 14. Jahrhunderts) sind die Seitenbretter mit Tierscheiben dekoriert, die Mittelpartie trägt



52. Truhe vom Ende des 12. Jahrhunderts in der Kirche von Millstatt in Kärnten



53. Zweigeschossiger Wandschrank. 13. Jahrhundert  
Privatbesitz in Cornella de Conflent, Spanien

Füllungen in stehenden Dreiecksfeldern, die eine primitive Vereinfachung von gotischen Spitzbogenarkaden mit Kreuzblumen und Maßwerk sind. Dieser Typus mit der Trennung von Mittelfläche und Seitenbrettern, mit Resten von Tierscheiben, findet sich in Variationen öfter. Nicht nur in Deutschland, auch in Schweden, wohin die Truhen durch deutsche Kolonisten des 13. Jahrhunderts gebracht wurden. Truhen aus Kloster Vadstena im Historischen Museum in Stockholm, in Dänemark (im Nationalmuseum Kopenhagen), in England (Victoria and Albert Museum) und in Spanien. Die Scheiben sind auch durch rechteckige Füllungen ersetzt worden. (Truhenwand aus Mallorca im Museum in Palma.)

Die ältesten Beispiele von Truhen mit Maßwerkfüllung finden sich in Frankreich, dem Ursprungsland der Gotik. Eine Truhe des 14. Jahrhunderts im Cluny-Museum in Paris trägt an der Frontseite nach dem Vorbild der Fensterarchitektur sechs Doppelarkaden in einfacher Reihung, mit Figuren gewappneter Krieger (Abb. 56); seitlich sind Liebeszenen und Krieger, oben in Medaillons Liebeszenen und spielende Komödianten.

Als Ausläufer dieser Gattung können eine Truhenvand der Sammlung Figdor in Wien und eine deutsche Truhe mit gewölbtem Deckel der Burg Kreuzenstein bezeichnet werden, die als Hauptmotiv das Spitzbogenfeld mit stehenden Kriegeren zeigen. Bei englischen Truhen sind die Arkaden mit Maßwerkfüllungen bevorzugt. (Beispiele in Climping, Saltwood, Derby, Chevington u. ö.) Auf deutschen Möbeln sind in die Maßwerkfüllungen der Arkaden meist noch phantastische, an romanische Vorbilder anknüpfende Tierfiguren eingebunden. So entstehen wieder provinzielle Varianten, von denen hier einige wenige erwähnt werden können. Rein im Motiv, mit durchgehenden, frühgotischen Arkaden, ist eine Truhe im Museum Wernigerode. Auf Truhen der gleichen Zeit im Museum Lüneburg und im Annakloster in Lübeck sind die mittleren Kielbogenfelder mit romanisierenden Drachen gefüllt. Als letzter Ausläufer müßte eine Truhe des Museums Hamburg erwähnt werden, die durch die seitlichen Wappen der Lüneburger Familien Schomaker und Bromes auf die Zeit um 1500 festgelegt werden kann (Abb. 57). Aber das Mittelfeld mit Arkaden, gefüllt mit stehenden Figuren, ist wahrscheinlich älter. Darunter läuft ein Tierfries im Anschluß an frühgotische Motive. Eine Truhe aus Osnabrück im Kunstgewerbemuseum Köln aus der Zeit um 1400 hat auf den Seitenbrettern große Arkaden mit der Figur des hl. Paulus und einer Stifterfigur.

Es gibt noch eine dritte primitive Gruppe flämischer Provenienz, die auch bis in die Spätgotik übergreift. Hauptbeispiele sind die sogenannten St.-Georgs-Truhen des 15. Jahrhunderts. Das Mittelfeld nimmt eine zusammenhängende, figurale Darstellung in Relief ein, der Kampf St. Georgs mit dem Drachen in landschaftlicher Umgebung. (Truhen im Dom in York, Abb. 58); Truhenvand im Victoria and Albert Museum; das schönste Beispiel in der St.-Martins-Kirche zu Ypern; kämpfende Reiter (Sammlung Figdor, Wien); die Anbetung der Könige (Victoria and Albert Museum) und andere Motive. Auf den Seitenbrettern sind gewöhnlich einzelne Figuren in architektonischer Umrahmung ohne Zusammenhang mit dem Mittelrelief. Die Reliefs stehen in einer flachen Umrahmung, die als Rand stehengeblieben



54. Romanischer Sakristeischrank  
der Kirche von Aubazine (Seitenansicht)





55. Truhnenwand. Niedersachsen, um 1300  
Berlin, Schloßmuseum

ist, aber noch keine konstruktive Bedeutung hat. Sobald die Trennung von Rahmen und Füllung eintritt, beginnt eine neue Periode in der Geschichte des Möbels.

Bei dieser Übersicht ist zu bedenken, daß die erwähnten Möbel, die spärlichen Reste mittelalterlichen Mobiliars aus mehr als sieben Jahrhunderten, nur zufällig erhaltene Bruchstücke sind, Fragmente, verschiedenartig im Charakter, da kirchliche Möbel und Hausmöbel vermischt sind. Man kann damit kein geschlossenes Bild zusammenstellen. Sie bieten wenig Aufschluß über die künstlerischen Absichten. Man hat sogar den Eindruck, als ob die Möbel außerhalb der großen stilistischen Bewegungen dieser Jahrhunderte stünden. Die künstlerischen Absichten treten hinter dem sachlichen Zweck zurück. Diese Primitivität ist gewiß eine Folge der unentwickelten Technik, die denkbar einfach war. Bis in die Spätgotik hat man sich mit dem zimmermannsmäßigen Bau aus gleichmäßig gespaltenen, stumpf gefugten Brettern begnügt; Spaltholz, Bohlen, Pfosten, durch Nagelung verbunden oder verzapft, waren die Mittel. Beil, Meißel, Schnitzmesser, Drehbank und später der Hobel bildeten die Utensilien. Sägewerke kennt man erst seit dem frühen 14. Jahrhundert. Die früheste Erwähnung findet sich 1322 in Augsburg. Ein unglaublicher Rückschritt zur Primitivität, ein Verlust handwerklicher Erfahrung, wenn man sich erinnert, daß das Altertum schon alles technische Raffinement in einem Grade hatte, den erst das 18. Jahrhundert wieder erreicht hat. Es ist ein altes Gesetz der Kulturentwicklung, daß technische Errungenschaften nie ganz verloren gehen können. Es mochte wohl auch Gründe gegeben haben, daß man die Verfeinerungen der Technik nicht annehmen wollte; denn ganz vergessen wurden die Feinheiten einer fortgeschrittenen Technik nie. Man kannte sogar das Furnier, aber man wendete es selten an. Es gibt kleine Kästchen des 12. und 13. Jahrhunderts (im Museum zu Halberstadt, in der



56. Gotische Eichentruhe. 14. Jahrhundert  
Paris, Musée de Cluny

Münsterkirche in Essen, im Welfenschatz), deren Holzkern mit mosaikartigem Furnier aus hellen und dunklen Hölzern verkleidet ist. Auf frühgotischen Kästchen (Berlin) sind in verschiedenfarbigen Furnieren rautenförmige Muster gezeichnet. Ein Beispiel der Spätzeit: die Bank auf dem Gemälde van Eycks im Louvre, Maria mit Stifter, hat bunte geometrische Intarsia. Aber man hat das Furnier nur als kleinodienhaften Schmuck benützt; auf größere Flächen hat man es nicht übertragen. Auch eine andere Art der Verkleidung des Holzes, der Belag mit Elfenbein, ist nach dem Vorbild der Antike manchmal gepflegt worden. Beispiel: der Salzburger Faltstuhl. Mit Gold eingelegte Möbel hatten schon die Ägypter; auch die Antike und das frühe Mittelalter haben die Technik noch gekannt. Auch die seit der Antike bekannte Dekoration des Holzes mit Bronze oder Edelmetall kommt auf Reliquienkästchen, Schmuckkästchen vom frühen Mittelalter bis zur Gotik vor.

Wenn man diese Verkleidungen nicht liebte, müssen dafür wohl innere Gründe verantwortlich gemacht werden. Man konnte sie nicht brauchen, weil sie zu kleinlich waren. Beliebte war nur die einfachste Form der Verkleidung: die große flächenhafte Bemalung, die Fassung. Wie die spärlichen Fragmente der erhaltenen Möbel (der Halberstädter Schrank, die Kästen von Bayeux, Noyon) zeigen, wurden die großen Flächen der repräsentativen Kastenmöbel mit Kreidegrund überzogen und mit farbigen Mustern bemalt. Nicht nur die Kastenmöbel. Theophilus gibt im 22. Kapitel des *schedulae diversarum artium* Rezepte für die Bemalung von Sitz- und Kastenmöbeln. Wieder kann der Salzburger Stuhl als Beispiel angeführt werden und aus spätgotischer Zeit der deutsche Tisch im Cluny-Museum, der nachher beschrieben wird. Die starke, flächenhafte Farbigkeit war stilistische Absicht. Dem farbigen Dekor des Möbels antwortete die Farbigkeit der Decke





57. Lüneburger Eichentruhe. Um 1400, Stollenbretter um 1500  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

und Wände. Mehr noch als im romanischen Kirchenraum waren die ungegliederten, wenig artikulierten Wände der profanen Säle auf farbigen Dekor angewiesen. Erst die Farben gaben dem Innenraum den Rhythmus. Romanische Holzdecken aus Köln, deren Unterzugsbalken mit Tieren in Halbkreisen und mit Wappenschildern bemalt sind, solche auf der Wartburg, die Reste der frühgotischen Bemalung im Wenzelsaal des Würzburger Rathauses mit Wappen und Teppichmustern – um ein paar Beispiele der profanen



58. St. Georgs-Truhe. Eiche. Um 1380  
York, Münster





59. Bemalter Schrank. Aus Haßbergen bei Osnabrück. 1425  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum



60. Eichene Truhe, ehemals im Kanzleigerichtshof von Durham  
England, Privatbesitz

Architektur zu nennen – geben Anhaltspunkte, wie wir uns die räumliche Wirkung zu ergänzen haben. Wie aber die stärkere Differenzierung der Wand mit dem Möbel zusammenhing, darüber fehlt jeder Anhaltspunkt. Wichtig war auch die Rolle der textilen Wandverkleidung, über die wir durch die Miniaturen und durch die Literatur unterrichtet sind. An den Wänden, Türen, Fenstern, am Bett und an den Möbeln waren Stoffe angebracht. Seit dem frühen Mittelalter wurde mit Textilien, mit Wandteppichen (*pallia suspensa*, *vela*) geradezu Verschwendung getrieben. Die gestickten und gewirkten Wandteppiche gehörten zu den Schätzen der Klöster. Es sind uns Originale erhalten, aus dem 11. Jahrhundert im Dom in Halberstadt, in der Kathedrale von Gerona in Spanien, aus dem 14. Jahrhundert im Kloster Wienhausen. Diese Farbigkeit von üppiger, dekorativer Pracht rechnete mit der großen, einfachen Form, sie rechnete mit der schweren und ungefügen Masse, an die der bunte Dekor angetragen war.

Man mußte sich auf eine andere künstlerische Rechnung einstellen, als gleichzeitig mit dem architektonischen Stilwandel, dem Übergang zur Gotik, die Schnitzerei das wichtigste, ästhetische Mittel wurde. Und noch einschneidender wurden die Änderungen, als man in der Spätgotik die Form des Möbels konstruktiv durchbildete. Das künstlerische Bedürfnis wuchs, sobald auch im Möbel die technischen Fortschritte größere Freiheit gaben.

## SPÄT GOTIK

**D**IE Trennung von Mittelalter und Neuzeit erfolgt auf dem Gebiete des Möbels im 15. Jahrhundert. Das spätgotische Möbel ist bis zum Barock geblieben; es hat nur sein Gewand nach dem Zeitstil geändert. Die Trennung, die gleichzeitig in der bildenden Kunst begonnen hat, ist das Resultat einer neuen Bewegung, die alle Seiten des Lebens umfaßt, die äußerlich mit dem Übergang zur bürgerlichen Kultur umschrieben ist. Sie bringt mit dem Zusammenschluß der Nationen eine stärkere Betonung der nationalen Unterschiede, weniger ausgeprägt auf dem Gebiete des Möbels, wo nur der große Schnitt zwischen Norden und Süden erfolgt. Aus dem Bündnis zwischen italienischem Volksgeist und Antike entsteht eine neue Kunst, die auch das Möbel im Anschluß an die Architektur umformt, kubisch gestaltet und mit Profilen gliedert, die dem Steinbau entlehnt sind. Davon soll hernach die Rede sein. Im Norden und Westen bleibt das flächenhafte Schnitzmöbel.

Die großen Nationen im Westen und Norden: Frankreich, England, Deutschland, sind in der Zeit von van Eyck bis Dürer noch eine kulturelle Einheit. Mit diesen Namen der größten Künstler ist zugleich die Verschiebung des künstlerischen Schwerpunktes angegeben. Er liegt zuerst im Norden, in den Niederlanden, die das Erbe Frankreichs übernommen hatten, im Lande der reichsten Städte des damaligen Europa. Frankreich selbst ist davon abhängig wie das angrenzende nördliche Deutschland. Mit dem Ausgang des Mittelalters gewinnen die oberdeutschen Städte Nürnberg, Augsburg internationale Bedeutung wie die Weltstädte Italiens und wie Paris. Der Einfluß Italiens ist bis zum Beginn der Hochrenaissance ausgeschaltet. Die nördliche Kultur sendet sogar ihre Fühler tief in den Süden.

Auf kulturellem Gebiete ist die Führung an das Bürgertum übergegangen. In Frankreich und Burgund bleibt durch die gesteigerte Bedeutung des Hofes ein feudaler Einschlag, in England und Deutschland empfangen Kirche und Adel die Kunst aus den Händen des Bürgertums. Das bürgerliche Patriziat der Städte ist der Träger der neuen bürgerlichen Kultur. Die Kunst ist nicht mehr das Sonderrecht weniger Klassen, sondern populäres Bedürfnis. Sie wird volkstümlich und gewinnt an Intimität, je mehr sie die weltbürgerliche Eleganz abstreift. Sie steigt von ihrer idealen Höhe herab und wird mehr und mehr Gewerbe.

Positiven Gewinn aus dieser Popularisierung empfängt das Bürgertum. Die gesteigerten Lebensbedürfnisse bringen ein erhöhtes Niveau der Lebenshaltung mit neuen Ansprüchen an Wohnlichkeit, Behaglichkeit und an Vornehmheit. Das Hausmöbel tritt erst jetzt, im bürgerlichen Zeitalter der Spätgotik, im Norden, gleichzeitig mit dem





61. Meister von Flemalle, Die heilige Barbara  
Madrid, Prado

Beginn der Renaissance im Süden, allmählich in den Kreis künstlerischer Wertung; es gewinnt seine eigene Form, in der Zweckmäßigkeit und künstlerisches Bedürfnis noch mit gleichem Gewicht vertreten sind, während in der italienischen Renaissance die Kunstform oft vorangestellt wird. Wie von jeher das Künstlerische sich am Handwerklichen entzündet hat, so waren auch auf dem Gebiete des Möbels technische Errungenschaften die Basis, auf der sich die neue Form entwickeln konnte.

Diese technischen Fortschritte sind mehr eine Wiederaufnahme vergessener Errungenschaften, die schon die Antike gekannt hatte. Der wichtigste ist der Ersatz der massiven Bohlen durch Rahmenwerk mit Füllung. Ein Schritt von ähnlicher Bedeutung, wie die Aufnahme des Strebesystems in die gotische Architektur. Die Scheidung von konstruktiv wichtigen, festgefügtten Rahmen aus aufsteigenden Pfosten, Schenkeln und querliegenden Bindern und konstruktiv neutralen Füllungen, die beliebig verdünnt, durch Reliefschnitzereien aufgelockert werden konnten, brachte eine völlige Umgestaltung des künstlerischen Aufbaues. Bisher hatte der Stilwandel nur die Oberfläche berührt, nur die Dekoration



62. Rogier van der Weyden, Verkündigung  
Paris, Louvre

geändert. Erst jetzt bemächtigte sich die Gotik des Aufbaues. Vorbedingung war die Erfindung der Sägemühle, die, wie gesagt, zum erstenmal 1322 in Augsburg, bald auch in anderen Städten erwähnt wird. Folge des neuen Konstruktionssystems war eine Erleichterung des Aufbaues, dessen Festigkeit durch den Rahmen garantiert war, eine stärkere Solidität, weil dem Werfen und Schwinden des Holzes entgegengearbeitet wurde. Im frühen 15. Jahrhundert ist der Rahmenbau allgemein geworden. In der Wochenstube auf dem Bilde van Eycks von 1416 hat der Stollenshrank schon die neue Art (Tafel V). Seit dem 14. Jahrhundert war man auch zur Verbindung der Ecken durch ineinandergreifende Zinken (Schwalbenschwanz) zurückgekehrt, wodurch die Verbindung durch Eisenbänder überflüssig wurde. Dazu kam in den Gegenden, in denen die edleren Hölzer selten waren, wie im südlichen Deutschland, die Verkleidung der gewöhnlichen Nadelhölzer durch Furnier, das jetzt wieder auf größere Flächen aufgetragen werden konnte.

Die zimmermannsmäßige Konstruktion des primitiven Möbels verschwand. Die zunehmende Komplizierung des technischen Betriebes brachte mit sich eine gesteigerte





63. Isabella von Bayern, Königin von Frankreich, in ihrem Schlafzimmer  
Miniatur aus den Dichtungen der Christine de Pisan, um 1410. London, Britisches Museum

Differenzierung des Handwerkes. Ihre letzte Stufe erreichte die Entwicklung im 18. Jahrhundert, wo die Möbelteile eine Reihe von Werkstätten durchliefen, bis sie in den Händen des Ebenisten ihre Vereinigung fanden. Diese Gliederung war autoritativ geregelt. Es entstanden die Zünfte mit ihren Rechten und Pflichten, mit abgegrenztem Wirkungskreis, mit Vorschriften über Ausbildung, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts Geltung hatten. In Paris wurde die Korporation der Truhnenmacher und Schreiner, der *huchiers-menusiers* schon 1382 gegründet, in den Niederlanden trennten sich im 15. Jahrhundert die *kistemakers* und *schrijnwerkers* von den Bildhauern, den *beeldsnyders* oder *anticksnyders*, und in Deutschland fand um die gleiche Zeit eine ähnliche Differenzierung des Handwerks statt. Nur waren hier, wenigstens im südlichen Deutschland, die Kistenmacher (Kistler) oder Schreinemacher (Schreiner; seit dem späten 14. Jahrhundert wird in Mittel- und Süddeutschland die Bezeichnung Tischmacher, Tischler, *dyscher* häufig) mit den Bildhauern und anderen Handwerkern in einer Zunft vereinigt, die sich erst im 17. Jahrhundert in engere Zirkel auflöste. Unmittelbare Folge war eine Konsolidierung des Handwerks, eine Verbesserung des handwerklichen Könnens, da erst nach vorgeschriebener Lehrzeit und nach Ablieferung eines Probestückes, der Meisterarbeit, die Zulassung zur selbständigen Ausübung möglich war. Folge war ferner ein verstärktes Gewicht der Tradition, die wiederum die Grundlage



bildete der nationalen Sonderung, die sich im 15. Jahrhundert immer deutlicher bemerkbar machte.

Auf dem Gebiete des Möbels sind die Unterschiede zwischen den nördlichen und westlichen Gebieten (England, Frankreich, den Niederlanden, dem nördlichen Deutschland) und dem südlichen Deutschland schon durch den Werkstoff, die Holzart begründet. Im Norden standen die kurzfasrigen Hölzer zur Verfügung, Eiche vor allem und Ahorn, im südlichen Frankreich (wie in Italien) Nußholz; der deutsche Süden war in erster Linie auf weiche Nadelhölzer angewiesen: Fichte, Tanne, Zirbel. Dazu kam noch Linde für Ornamentik und die feingemaserte ungarische Esche als Furnier. Daß auch Ebenholz (ybenus) seit dem 14. Jahrhundert bekannt war, wissen wir aus Archivalien. Verwendet wurde es in Italien zur sogenannten Certosina-Arbeit. Aus der Verschiedenartigkeit des Werkstoffes ergaben sich Unterschiede in der Konstruktion. Auch die Dekoration wurde vom Werkstoff beeinflußt. Im Norden – der Kasten als Beispiel genommen – sind die Eckpfosten meist durchgehend, zimmermannsmäßig einfach, als feste, ununterbrochene, vertikale Hauptträger des Gerüsts gebildet (Abb. 67). Die Querleisten oben und unten sind in sie eingesteckt. Das tragende Gerüst bleibt von der Dekoration unberührt; nur die Füllungen erhalten Ornamentik. Im südlichen Deutschland sind die Ecken nicht aus Pfosten, sondern aus zwei Brettern gebildet, die scharfkantig zusammenstoßen. Diese Bretter werden nicht in voller Höhe durchgeführt, sondern durch Querbänder unterbrochen. Die Horizontalen kommen viel mehr zur Geltung. Rahmen und Füllung sind klar abgegrenzt. Die Eckbretter stehender Dekoration frei; sie sind mit den abschließenden Querbändern die eigentlichen Träger der Dekoration geworden (Abb. 73).

Der Werkstoff hat auch auf die Gestaltung und Wahl der Ornamentik Einfluß bekommen, aber nur in einem äußerlichen Sinn. Der Gegensatz zwischen Norden und Süden liegt tiefer. Man wird die gleichen Unterschiede in der Baukunst finden, man wird den Gegensatz an den Altären sehen, die im Norden kleinfigurig sind und mehr auf malerische Wirkung gehen. Die Ornamentik am Möbel ist nur ein Teil des großen Gesamtkomplexes an Ornamentformen, an Formen überhaupt, mit den gleichen Unterschieden. Das norddeutsche Ornament ist einfacher; es



64. „Thron des Königs Martin von Aragon“  
Silber. Um 1350. Barcelona, Kathedrale



65. Michael Pacher, Geburt Mariä  
Nürnberg, Germanisches Museum

bleibt mehr in der Fläche und rechnet mit dem weichen Spiel von Licht und Schatten. In den Niederlanden und noch mehr in Frankreich wird es leicht zur formelhaften, kalten, unpersönlichen Eleganz. Die Hauptmotive für den Dekor der Füllungen sind aus der Konstruktion entwickelt. Das aus Hohlkehlen und Rundstäben zusammengesetzte Faltwerk, das auch in Frankreich (*parchemin replié, serviette*), den Niederlanden (*briefpaneel*) und England (*linen fold pattern*) das Alltagsmotiv ist, das ebenso in Skandinavien, Norditalien (Verkündigung der Schule von Cremona des späten 15. Jahrhunderts in der Sammlung Gussalli in Mailand, abgebildet bei Malaguzzi Valeri I, S. 128) und Spanien bekannt ist (Tür des Doms von Granada und unzählige Möbel) ist aus einem technischen Vorgang zu erklären. Es ist im Grund nichts anderes als das spätere Kissen, das die Gotik eben vertikal interpretierte. Die abfallenden



Hubert van Eyck (?), Geburt des Johannes.  
Miniatur aus den „Heures de Milan“ (1416). Mailand, Principe Trivulzio







66. Hans von Kulmbach, Geburt Mariä  
Sammlung von Pannwitz, Hartekamp bei Haarlem

Schrägflächen der gespaltenen Bretter sind in den ältesten Beispielen von der Gratlinie an in stehende Kielbogen umgeformt (Abb. 67). Diese Motive wurden dann vervielfältigt und entsprechend dem naturalistischen Grundzug dieser Spätzeit als gefaltete Pergamentrollen gebildet, aus denen im 16. Jahrhundert deformierte Rollen mit kleinteiligen Enden wurden. Entwickelt erscheint das Faltenwerk zuerst auf der erwähnten Miniatur des Hubert van Eyck von 1416. Im südlichen Deutschland hat es keinen Anklang gefunden, es war zu phantasielos und trocken. Möbel auf Gemälden der Spätzeit, wie auf der Verkündigung Mariä des Rehlingenaltars von Ulrich Apt von 1517 in der Augsburger Galerie, sind keine vollwertigen Belege. Horizontal gelegtes Faltenwerk ist selten (Beispiele sind S. 111 genannt. Vgl. auch Abb. 167. Es darf nicht verschwiegen werden, daß es auch andere Erklärungen der Entstehung des Faltenwerkes



67. Spätgotischer Schrank mit Faltwerkfüllung  
Brügge, Poterie-Hospiz

gibt. Aus der Vertäfelung soll das englische Muster entstanden sein. Die Ableitung ist aber unsicher).

Aus dem Kissen sind auch die sogenannten X-Füllungen abzuleiten, die im Rheinland, in den Niederlanden und in England seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vorkommen und im 16. Jahrhundert wieder verschwinden. Die Grate des Kissens sind



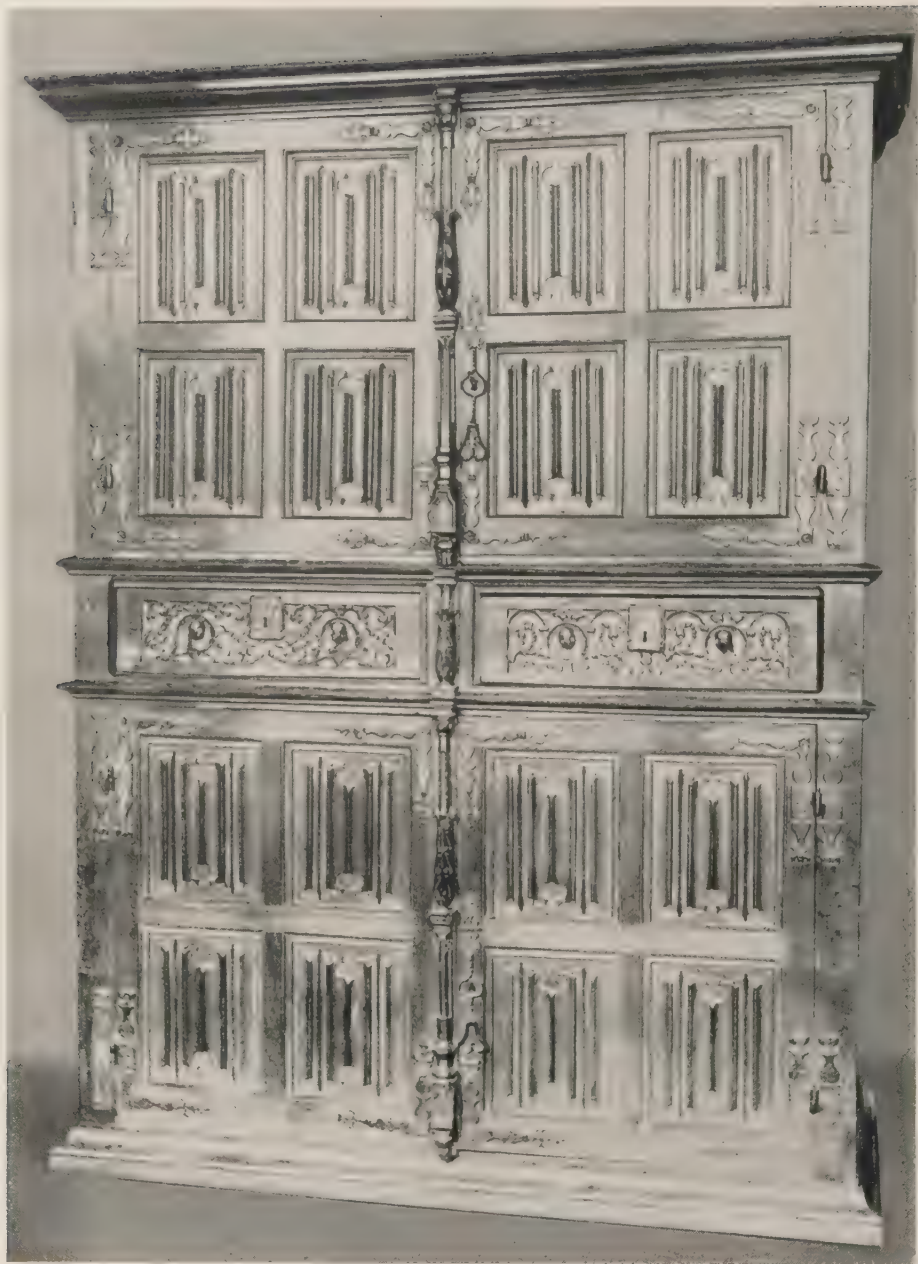


68. Zweigeschossiger Eichenschrank des frühen 16. Jahrhunderts  
Früher im Archivsaal des Stadthauses zu Ypern

durch Hohlkehlen, die von Rundstäben begleitet sind, ausgegraben. Der Grund ist dann durch Maßwerkfüllungen oder Blattranken kleinteilig ausgefüllt.

Das langfaserige Weichholz verträgt nur flächenhafte Dekoration. Aus der Notwendigkeit entwickelte sich im südlichen Deutschland und im Anschluß daran vereinzelt im Norden (Beispiele in Dresden, Halberstadt) die eigentümliche Kunst des Flachschnittes (Abb. 72). Das Ornament wurde mit dem Geißfuß ausgeschnitten, und der Grund wurde mit dem Meißel ausgesprengt. Durch Bemalung des Grundes konnte die Reliefwirkung noch gesteigert werden. Für den Ornamentenschatz wurden Motive vorgezogen, die das Zurückdrängen in die Fläche vertrugen, Bänder, Ranken, Pflanzen. Die Flachschnitzerei breitete sich auch über das Getäfel, die Türen, die Deckbalken aus und gab dem Innenraum das eigentümliche Flimmernde des Eindrucks.

Bei den Ornamentformen, die dem ganzen gotischen Gebiet gemeinsam sind, zeichnet sich das südliche Deutschland durch Reichtum der Erfindung und stärkere Phantasie aus. Bezeichnend, daß die abstrakteren Maßwerkformen mit spätgotischen Bereicherungen im konservativen Norden und im Westen mehr beliebt sind, als die Motive, in denen Naturalismus und Phantasie eine untrennbare Verbindung eingehen. Die süddeutschen Pflanzenornamente, das gerollte Blattwerk in Verbindung mit naturalistischem



69. Flämischer Eichenschrank des 16. Jahrhunderts  
Lille, Hospice St.-Sauveur

Astwerk, mit Weinranken, Eiche, sind mehr nach dem linearen Spiel, nach der Beweglichkeit zurechtgeschnitten. Dem prachtvollen Zug der durchbrochenen, freiplastischen Füllungen im Fries der Tiroler Schränke kann der Norden und Westen im Möbel nichts Ähnliches zur Seite stellen. Alle spätgotische Ornamentik ist flächen-



70. Zweigeschossiger Schrank des 16. Jahrhunderts. Eiche, geschnitzt  
Früher Brüssel, Privatbesitz (Buyschaert)

haft, mehr aus dem Grunde wachsend als aufgesetzt, vom malerischen Kontrast des Tiefendunkels genährt, unabhängig von der gegebenen Fläche, die überwuchert wird, deren Randlinien die Muster durchschneiden. Das Ornament hat nur die Funktion der Füllung. Es hat keine tektonische Bedeutung. Es kommt nicht vor, daß aus dem Zweck des Möbels Anregung gewonnen wäre, oder daß eine Funktion versinnbildet wäre. Es ist nur Träger der Bewegung. Wo man diese vermeiden wollte, in den südlichen Alpenländern, in Italien, da ist das Maßwerk zum neutralen, geometrischen Muster mit unendlichem Rapport, zu einer Art Teppichmuster umgewandelt worden.

Mit der Ausbildung des Rahmenbaues, mit dem starken, plastischen Grad der Füllungen wurde der Polychromie der romanischen und frühgotischen Zeit der Boden entzogen.





71. Gotischer Schrank aus Oldenburg, um 1480  
Köln, Kunstgewerbemuseum



72. Zirbelholzschrank mit Flachschnitt. Tirol, um 1500  
Sammlung Figdor, Wien

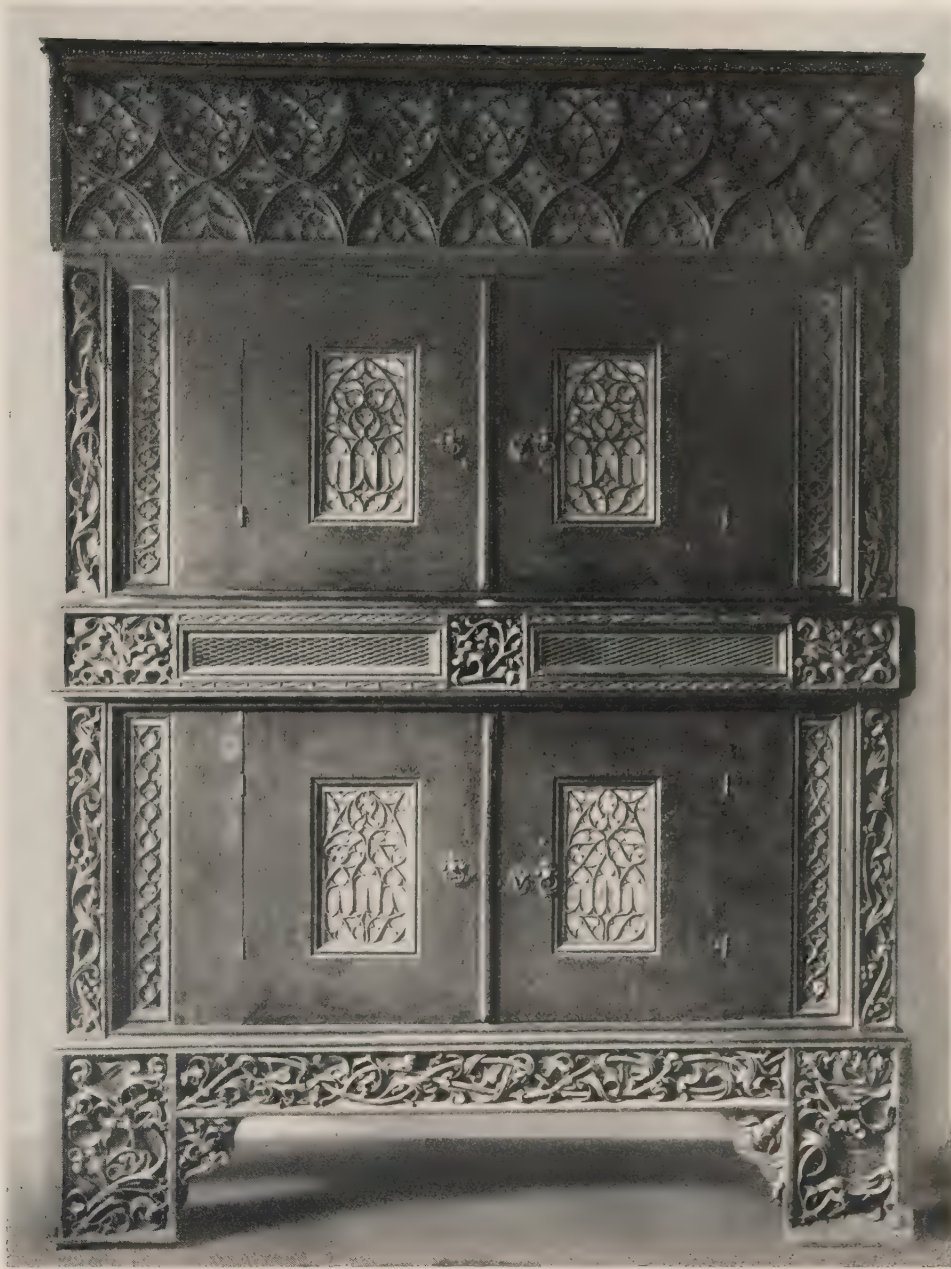




73. Spätgotischer Schrank mit Wappen des Deutschen Ordens  
Eschenfurnier und Schnitzwerk, teilweise bemalt. Schloß Tratzberg, Tirol

Das Spiel von Licht und Schatten war an sich schon Farbe genug. Im Norden, auch in Frankreich, schätzte man die Naturfarbe. Man gab dem edlen Eichenholz durch Wachsen die feine dunkle Tönung. Die ausgiebige Verwendung feinfarbiger Furnierhölzer im südlichen Deutschland – im 16. Jahrhundert hat der Kistler Georg Renner in Augsburg eine Maschine zum Feinschneiden der Furniere erfunden – gab ebenfalls farbige Unterschiede, die durch farbige Pigmente nur verdorben worden wären. Nur Spanien bildet





74. Spätgotischer Schränk des späten 15. Jahrhunderts aus Sterzing  
Mit Eschenfurnier, Schnitzerei in Lindenholz, teilvergoldet. Nürnberg, Germanisches Museum

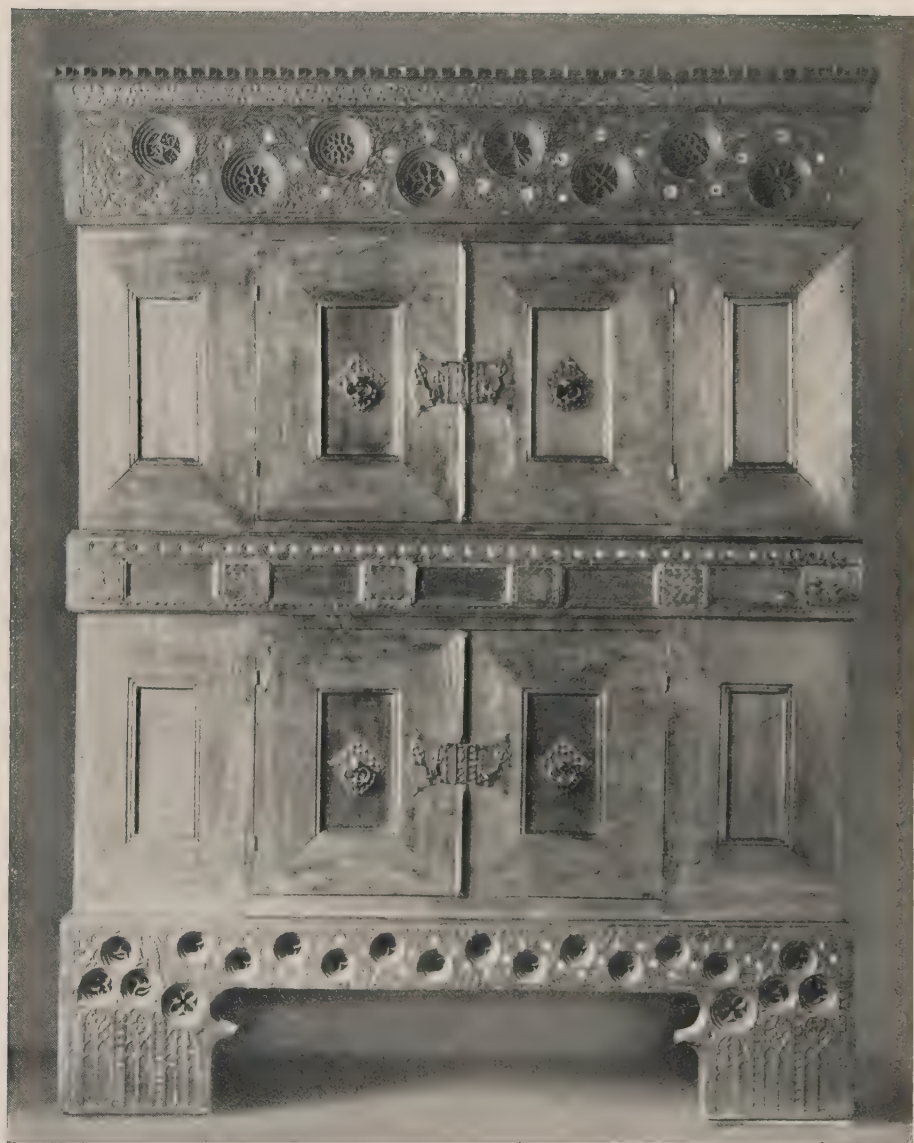
eine Ausnahme. Man sucht dort immer durch Bemalung, Stucküberzug, durch Metall, Leder und feine Stoffe dem Möbel, besonders den Truhen, Ausdruck vornehmen Prunkes zu geben, der zum Begriff spanischer Würde gehört. Wenn in Deutschland einzelne



75. Spätgotischer Schränk mit Wappen der Gienger und Lupin  
Von Jörg Syrlin aus Ulm, 1465. Ulm, Städtisches Museum

bemalte Möbel vorkommen, dann liegt eine bestimmte Absicht vor. Ein Tischchen aus der Zeit um 1480 in der Sammlung Böhler (München; Abb. 102), das ganz mit ornamentalem Rankenwerk in graugrünen Tönen überzogen ist, erhält durch die Bemalung den Ausdruck boudoirmäßiger Feinheit. Der Ausdruck erinnert an die spätgotischen Säle der Burg von Salzburg, wo durch die Farbe die Wirkung zu fürstlicher Repräsentation gesteigert ist. Sonst diente die Farbe zur Unterstützung der Ornamentik, zur Kontrastwirkung, zur Akzentuierung oder zur Verstärkung des Reliefs. Man hat zur Belebung





76. Spätgotischer Schrank des späten 15. Jahrhunderts aus Riedenburg, Oberbayern  
Eschenfurnier und Ahorn, mit teilweiser alter Fassung und Intarsien. München, Sammlung Böhler

den Grund der durchbrochenen Ornamente mit Pigment oder mit farbigem Stoff gefüllt. Die Intarsia gewinnt in den an Italien angrenzenden Gebieten, in Steiermark, Südtirol, in der Spätgotik mehr an Boden, als in den nördlichen Gegenden. Hier wird sie nur in schmalen Bändern zur Einfassung oder als Füllung kleiner Felder (Abb. 62) verwendet. Das älteste datierte Beispiel der Spätgotik ist der Schrank der St. Leonhardskirche in Tamsweg 1445, den Peter Stämpfer an der Leinssnitz geschnitzt hat. In Frankreich wurde die Intarsia seit der Spätgotik gepflegt. In einem Inventar

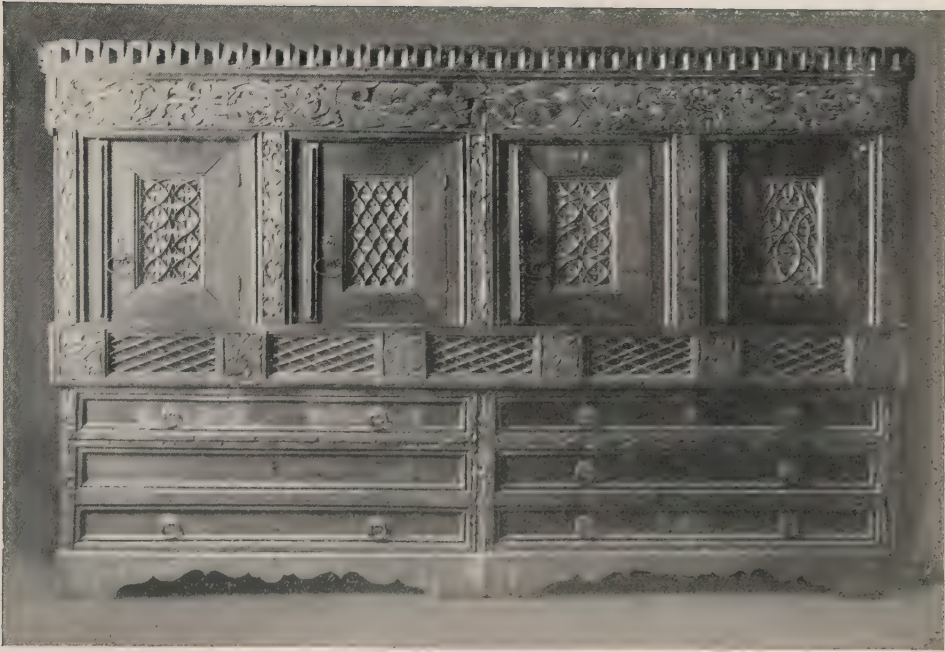




77. „Prinz Arthurs Schrank.“ England, um 1500  
London, Victoria and Albert Museum

des Duc de Berry von 1416 wird schon ein Gemälde mit der *Passion, fait de points de marqueterie*, erwähnt.

Man kann Möbel und Architektur der Spätgotik nicht so in direkte Parallele bringen wie Möbel und Architektur der Renaissance in Italien. Stoff, Konstruktion und künst-



78. Sakristeischrank aus Feldkirchen in Kärnten. 1521  
Wien, Sammlung Figdor

lerische Absicht sind anders. Die Verwendung von Architekturformen als Sinnbilder des tektonischen Inhaltes wie auf Chorgestühlen kommt beim profanen gotischen Möbel selten vor. Manchmal in Frankreich, im Norden und an Schränken der Vor-alpenländer. In Spanien bei einem Möbel, das natürlich auch kein Gebrauchsmöbel ist, beim silbernen „Thron des Königs Martin von Aragon“ in der Kathedrale von Barcelona (Abb. 64) und bei dem hölzernen Thron in Palma. Der Aufbau der Haus-möbel ist sachlich. Der Kasten bleibt eben ein Kubus, aus Flächen rechtwinklig zu-sammengesetzt. Wenn ein kirchliches Kastenmöbel einen Aufsatz mit Fialen trägt, wie der große Sakristeischrank aus Brixen auf Burg Kreuzenstein (der wahrscheinlich aus einer Sterzinger Werkstätte stammt), da ist die Architektur nur Dekoration. Vom gotischen Bewegungsdrang bleibt im Aufbau nichts übrig. Die Bewegung liegt in der Ornamentik und im unruhigen Wechsel der stehenden und liegenden Flächen; sie geht über in Beweglichkeit, in unruhiges Flimmern, dem die Bewegung der Wandarchitek-tur antwortet. Nicht für konstruktive Elemente ist hier Platz, sondern nur für Flächen-dekoration, und wo architektonische Elemente verwendet werden, da sind sie des-organisiert und als Flächendekor aufgeklebt.

Eine ähnliche Rolle wie der Dekor beim Möbel spielt das Möbel selbst im Raum. Vorauszuschicken ist die Bemerkung, daß die Einfachheit, man darf schon sagen die Primitivität des Lebens, sich immer noch mit einem geringen Vorrat von Möbeln zufrieden gab. Luxus wurde nur mit den Stoffen (der Wandverkleidung, des Bett-himmels) und mit den Teppichen getrieben. Möbel sind auch in den Räumen der



79. Schubladenkasten mit Flachschnitt. 1458 geschnitzt von Meister Ulrich Auer Pappenheim, Schloß

Vornehmsten erstaunlich wenige. Die Inventare der gotischen Zeit aus Frankreich, Deutschland, England, geben uns in diesem Punkte genaue Auskunft. Selbst in den Räumen der Fürsten, die wegen ihrer luxuriösen Lebenshaltung berühmt waren, standen nur die unentbehrlichen Hauptmöbel. Wie waren diese im Raume verteilt? Die Miniaturen und die Abbildungen auf Gemälden der Verkündigung, der Wochentube sind instruktive Urkunden. Ob die Wände getäfelt sind, wie in den Alpenländern (Abb. 65), und seltener im Norden (wo die Verschalung der Wände die Ausnahme bildet, wie schon ein Blick auf die abgebildeten Innenräume, Abb. 61, 62, zeigt und wo als Schutz gegen Wind und Kälte nur eine halbhohle, glatte Bretterwand gebräuchlich ist), ob sie verputzt oder mit Stoff bespannt sind (in Frankreich, Abb. 63, Taf. VI), niemals sind die Möbel in die architektonische Rechnung einbezogen. Balkendecken mit den offenen, unruhigen Durchzügen, Holzgewölbe (Abb. 63), Fußböden mit Bretterbelag (auch Parkett kannte man schon; Beispiel das Arnolfinibild des Jan van Eyck 1434 London), mit roten oder bunten Fliesen im Norden, sind Teile für sich in dem dunklen Raum mit den kleinen, durch Glasgemälde oder Butzenscheiben abgedämpften Fenstern. Die naturfarbenen Möbel mit den bewegten Formen des Dekors, sind bald selbständig, ungeordnet, bald mit der Wand verschmolzen, aber niemals aus der Wandarchitektur entwickelt. Im gotischen Raum Frankreichs, der Niederlande und des nördlichen Deutschlands bildet der gemauerte, offene Kamin mit Rauchkappe, die sich nach oben zum Rauchkanal verjüngt, mit Konsolen zum Abstellen der Leuchter, mit Stelleisten oder Steinfries, ein räumliches Zentrum, um das die beweglichen Möbel gruppiert sind. Im Süden fehlt auch dieser Fixpunkt. Der grüne Ofen steht in der Ecke, und sachliches Bedürfnis sowie zufällige Gruppierung geben noch den Räumen bei Dürer, Hans

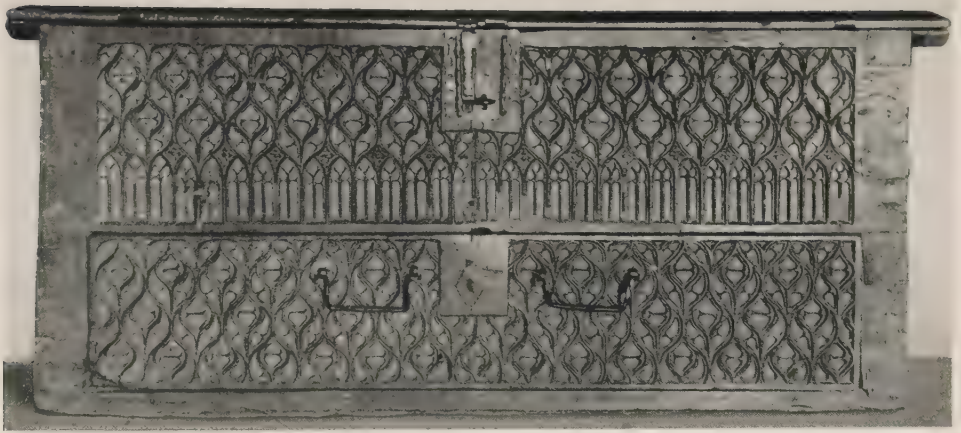




80. Spätgotische Truhe. Süddeutsch, 15. Jahrhundert  
München, Nationalmuseum

von Kulmbach (Abb. 66) und den anderen den Grad des Freien, Malerischen, den der nordische Mensch braucht, wenn er sich heimlich fühlen soll. Die Einheit von Möbel und Raum liegt nicht in der künstlerischen Organisation, in der tektonischen Verknüpfung. Man kennt keine Pendants, man kennt kaum die Abwägung der Massen. Jedes Stück ist unabhängig vom architektonischen Rhythmus, weil man nur malerischen Rhythmus anerkennt. Die naturfarbenen Möbel erscheinen in den kleinen Räumen, die von kleinen, unregelmäßig gruppierten Fenstern mit Butzenscheiben nur matt beleuchtet sind, fast düster. Das Bett mit roten oder blauen Vorhängen ist der stärkste farbige Akzent, dem im übrigen nordischen Mobiliar nichts, im Süden vielleicht der grüne Ofen antwortet. Die Einheit liegt in der Bewegung, die die Einzelformen bindet, sie liegt eigentlich außerhalb der sachlich optischen Gegebenheiten, sie liegt in der Seele des Beschauers, in der Stimmung. Ist das der Grund, weshalb zuerst der Norden die Poesie des Innenraumes sich zu eigen machte? Das wundervolle Bild der Wochentube, das wahrscheinlich Hubert van Eyck in das schönste Gebetbuch der Welt für Wilhelm von Bayern gemalt hat (Taf. V), ist das erste Beispiel einer Darstellung des Innenraumes, in dem das atmosphärische Leben und Weben im Raume, sowie die bildhafte Einheit von Raum, Möbel und Mensch zur Seele des Beschauers sprechen. Nicht die konstruktive Logik der formalen Organisation wie im Süden, nicht die sachliche Treue und Eleganz der Form, wie auf französischen Miniaturen bedingen den Eindruck. Das Möbel hat auf diesen nordischen Interieurs, noch bei Dürers Hieronymus im Gehäuse, eine andere, individuellere Rolle als auf Gemälden Italiens, wo es nur ein Faktor tektonischer Rechnung ist.

Die Zahl der erhaltenen Möbel der Spätgotik ist sehr groß. Eine Aufzählung des

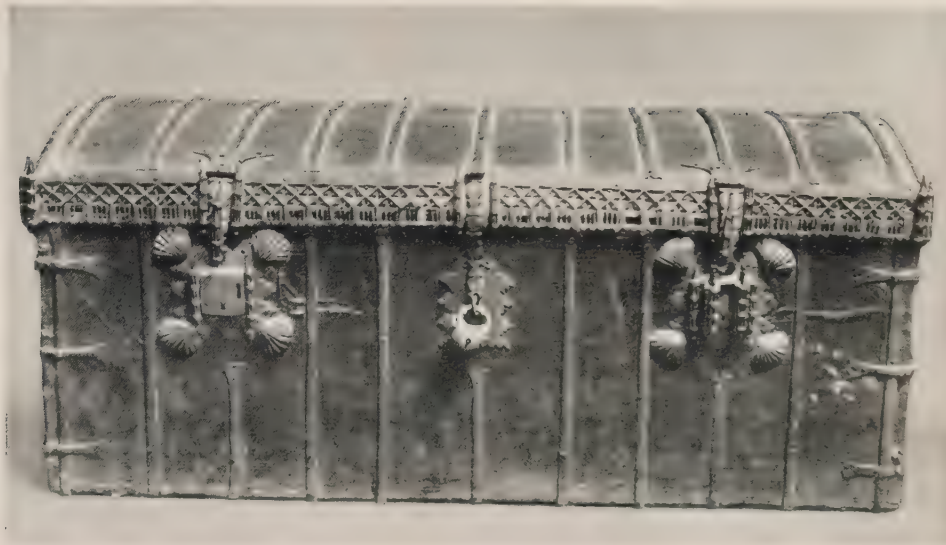


81. Nordspanische Schubladentruhe des späten 15. Jahrhunderts  
Madrid, Sammlung K. Kocherthaler



82. Katalanische Brauttruhe. Um 1500. Berlin, Schloßmuseum





83. Spanische Truhe mit Lederbezug  
Barcelona, Museum

Wichtigen ist hier nicht möglich, nur eine Beschreibung des Typischen, die auf die regionalen Unterschiede den Finger legt.

Das repräsentative Möbel des Bürgerhauses ist jetzt vor allem der Schrank, der im Süden Kasten (Kalter) genannt wird. Er war der Behälter für die Wäsche, auch für das Geschirr, die Leuchter, das kleine Gerät. Auf künstlerische Ausgestaltung war



84. Truhe der Isabella von Kastilien. Netzartiger Eisenbeschlag auf rotem Grund  
Madrid, Sammlung Moreño Carbonero





85. Genter Meister um 1500,  
Bildnis des Chrétien de Hondt  
Antwerpen, Museum

man namentlich im Süden beachtet. Der norddeutsche Schrank ist einfacher, sachlicher. Der flandrische Schrank ist meist zweigeschossig mit vier Türen, mit je vier oder sechs monotonen Füllungen von gleicher Art zwischen den glatten Rahmen. (Potterie-Hospiz, Abb. 67, und Gruuthuis in Brügge, Sammlung Figdor in Wien u. a.) Ein besonders schöner, zweigeschossiger Schrank des frühen 16. Jahrhunderts mit einfacher Kielbogenfüllung auf acht Türen, die alle das Schloß auf der rechten Seite hatten, war im Archiv des Stadthauses zu Ypern (Abb. 68). Sein Schmuck waren die durchbrochenen Schlösser und Eckangeln, auf denen das Ave Maria ausgeschnitten war. Seltener sind die niederländischen Schränke in zwei Geschosse geteilt, die durch ein Zwischengeschloß, einen Gurt mit Schubladen unterbrochen sind (Hospice St. Sauveur, Lille, Abb. 69). In späterer Zeit erscheinen zweigeschossige Schränke, die wie Stollenschränke mit verbautem Untergeschoß aussehen; auf ein höheres, zweitüriges Untergeschoß folgt ein dreiaxsiges Schmalgeschoß mit Türen seitlich einer Mittelfüllung (Hospiz St. Jans, Brügge, Museum Lüttich, Museum Vleeschhuis Antwerpen u. a.). Die zweitürigen und die doppelgeschossigen Schränke mit mo-

notoner Feldereinteilung kommen auch in Deutschland vor (Museum Köln), wobei das Zwischengeschloß noch weiter entwickelt wird. Ein schönes Beispiel mit Füllungen aus krausen Weinreben in den zwei ungleichen Hälften und im Zwischengeschloß im Kunstgewerbemuseum Köln (Abb. 71) gibt im unregelmäßigen Flächenrhythmus von Hoch- und Breitfeldern, im unruhigen Wechsel, im Überspringen der Achsen, einen



86. Cotignola, Verkündigung  
Früher München, Kunsthandel Böhler

bewegten, malerischen Effekt, vor dem man begreift, daß die symmetrische Anlage des Renaissancemöbels in Deutschland lange nicht Anklang finden konnte. Die Rahmen der Füllungen sind, wie die gotische Steinarchitektur der Fenster- und Türgewände, durchgehend eingeschnitten, an drei Seiten profiliert und unten abgeschrägt. Noch unregelmäßiger ist die Verteilung der Felder bei den „Schenkshyve“ genannten niederdeutschen Wandschränken (Museen Hamburg, Berlin, Kopenhagen, Flensburg, Kiel u. a.), bei denen in der Mitte eine breite Klappe eingelassen ist, die durch Eisenstäbe gestützt wird.



87. Stollenschränk aus Nußholz des frühen 16. Jahrhunderts.  
Mit den Lilien von Frankreich. Aufsatz und Fußbrett ergänzt  
London, Wallace Collection



Auch das südliche Deutschland kennt den mehrtürigen und den schmalen eintürigen Schrank (Sammlung Figdor, Wien, Burg Kreuzenstein, Österreichisches Museum, Wien). Er steht in der Regel auf einem ausgesägten Untersatz (Sockel), dem als oberer Abschluß ein Aufsatz mit Zinnenkranz entspricht (Abb. 72). Nur diese Einzelheit ist ein Rest von Anlehnung an die große Architektur. Alle Innenflächen und die äußeren Rahmen sind gleichmäßig mit ausgegründeten Ornamenten übersponnen, auch wenn Rahmen und Füllung geschieden sind. Das eigentliche Prunkmöbel ist der zweigeschossige Schrank, der aus zwei übereinandergestellten, zweitürigen Truhen mit Henkeln zusammengesetzt ist. Die Trennungslinie der Gelasse ist markiert durch ein Zwischengeschoß, einen Gurt mit Schubladen. Die Horizontale ist von neuem unterstrichen durch den Sockel und den zinnenbekrönten Aufsatz. In stärkerem Gegensatz zur Sachlichkeit des norddeutsch-flandrischen Schrankes steht die Verteilung des Flächendekors. Ornamentiert sind Sockel, Fries und der Rahmen; die breite Füllung bleibt frei. Sie ist mit Ahorn, geflammter, ungarischer Esche oder mit Eschenmaser furniert und bildet selbst wieder den Rahmen zu einer kleinen, meist ornamentierten Füllung in der Mitte, so daß ein ganz irrationaler Wechsel von verschiedenen proportionierten, liegenden und stehenden Flächen entsteht, von denen keine in ihrer proportionalen Schönheit zur Geltung kommen kann. Im Aufsatz sind gewöhnlich durchbrochene Rundfenster mit Maßwerkfüllungen, gerahmt von Blattwerk. Der Grund der Reliefs ist blau, rot, grün gefaßt. Der Sockel hat



88. Waschkasten.  
Aus Schloß Annaberg, Tirol. Gegen 1500.  
Wien, Sammlung Figdor



89. Oberpfälzischer Meister,  
Der hl. Evangelist Johannes  
Ehemals München, Sammlung Streber

zwei reliefierte Bretterfüße. Auf altbayrischen Schränken trägt auch er kleinere Rundfenster. In Schwaben und Tirol kommen geschnitzte Füllungen vor. Der mittlere Schubladengurt ist wieder für sich gegliedert. Auf dem altbayrischen Schrank (Abb. 76) sind die quadratischen Felder und die Stab-einfassung mit Intarsien dekoriert, geometrischen Mustern aus kleinen, gebeizten Holzstückchen, hell und dunkel, die ähnlich auch auf italienischen Möbeln vorkommen. Der Aufbau ist immer gefühlsmäßig ausgeglichen. Den Hauptakzent tragen die Horizontalen unten und oben. Fries und Sockel halten sich ungefähr das Gleichgewicht. Der Zinnenkranz löst nach oben auf; aber er ist wie nachträglich aufgesetzt. Die verschieden großen Felder korrespondieren nicht. Der freie, gotische Rhythmus der Flächen gibt dem Möbel die Lebendigkeit. Das Ganze bildet in der Ansicht eine flimmerig bewegte Einheit. Das norddeutsche und niederländische Möbel ist viel logischer, konstruktiv richtiger. Für den Niederdeutschen bedeutet das Relief eine Auflockerung der Fläche; der Süddeutsche sieht darin eine Betonung. Innerhalb dieses Typus gibt es alle möglichen Variationen in der Proportionierung des Ganzen und der Felder, im Grad des Reliefs vom Flachschnitt bis zum durchbrochenen, auf farbigen Grund aufgesetzten Hochrelief, das aus dunkler Tiefe aufwächst, im Motivischen der Ornamentik, vom einfachen Maßwerk

bis zum phantastischen krausen, bewegten Pflanzenfries, aus aufsteigenden Weinreben, stilisierten Bärlappranken mit figürlichem Detail (Abb. 75 ff.). Als künstlerische Leistungen stehen diese süddeutschen Schränke in der Tischlerei der Zeit in vorderer Linie. Ihre Zahl ist groß. Zeitlich voran geht der Sakristeischrank aus Tamsweg (Tirol, jetzt Burg Kreuzenstein) datiert 1445 und signiert von Meister Petrus Pistator de Leinssniza, mit Rundfenstergesims und kraftvollen Blätterwerkfüllungen. Ähnlich ist der von dem Ulmer Bildschnitzer Jörg Syrlin 1465 gefertigte Kasten in Ulm mit den Wappen der Gienger und Lupin (Abb. 75). Er trägt die Inschrift: ihs. xps. maria. 1465. syrlin und gegenüber: o welt gyt bös gelt. Die recht persönliche Interjektion erinnert an den Klageruf auf Mosers Tiefenbronner Altar. Dem späteren 15. Jahrhundert gehören die

prachtvollen Schränke aus Sterzing im Germanischen Museum in Nürnberg (Abb. 36) an, mit denen zwei Exemplare im Münchener Nationalmuseum übereinstimmen. Einfacher sind die bayrischen Schränke (München, Nationalmuseum und Sammlung Böhrer, Abb. 76; Wien, Österr. Museum) und die schwäbischen (Sammlung Mook, Frankfurt). Als Nürnberger Arbeit des frühen 16. Jahrhunderts wird der Schrank mit figürlichen Reliefs nach Dürer und Cranach auf der Wartburg angesehen.

Im südlichen Alpenland und in den österreichischen Alpen kreuzen sich nördliche und südliche Gesinnung. Man hat hier den oberdeutschen Typus angenommen; aber merkwürdig, wie sofort alles Irrationale ausgeglichen und der Aufbau tektonisch richtiger motiviert wird. (Beispiele bei Graf Wimpffen in Graz, Salzburger Schrank auf Kreuzenstein.) Die Ornamentik (Maßwerkmuster mit beruhigter, geometrischer Figuration) ist wieder auf die Füllungen beschränkt, die in gleichmäßiger Reihung oder alternierend, niemals gruppiert, über die Fläche verteilt sind. Die Muster haben den Grad neutraler Beruhigung, den das Maßwerk der gotischen, italienischen Schränke besitzt (Schränk der ehem. Sammlg. Bardini, Florenz). Zur Verstärkung der Rahmen sind sogar manchmal die Seitenpfosten durch gotische Streben verstärkt, kurz, die gotisch-nordische Form ist im Sinne südlicher Klarheit neu ausgewertet, so daß sie ihre ursprüngliche Bedeutung fast verloren hat.

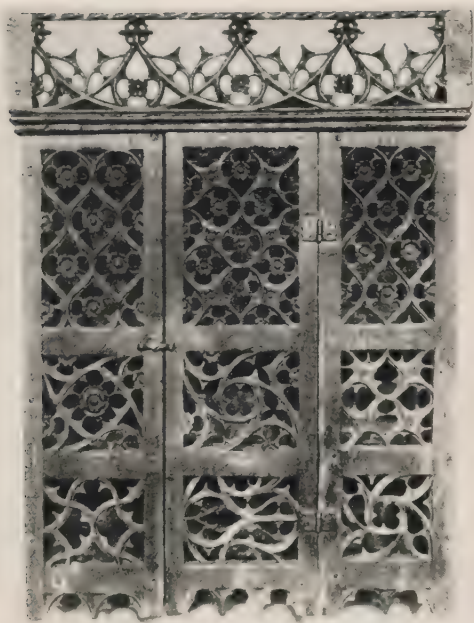
Eine besondere Gattung bilden englische Schränke. Der Schrank des Prinzen Arthur (Abb. 77), des Sohnes Heinrichs VII., hat offene Füllungen mit Maßwerkmotiven, dem Namen und Wappenbild des Prinzen. Dieses livery cupboard war wahrscheinlich ein Speiseschrank. Profane französische und spanische Schränke der Spätgotik sind nicht bekannt. Der Süden hat sich lange gegen das entbehrliche Hausmöbel gesträubt.

Die Verbindung zum kirchlichen Möbel stellen die Sakristeischränke und Aktenschränke her, die wieder um einen Grad architektonischer ausgestaltet sind. Gewiß sind auch die Sterzinger Schränke kirchliche Möbel gewesen; sie haben aber den



90. Oberpfälzischer Meister,  
Der hl. Evangelist Matthäus  
Ehemals München, Sammlung Streber





91. Rheinischer Wandschrank  
des 15. Jahrhunderts. Teilweise ergänzt  
Köln, Kunstgewerbemuseum

denken), bei dem die Horizontalfelder wieder durch Rundstäbe vertikal abgeteilt sind, ist jetzt im Schloß Pappenheim. Die gleichen Flachornamente mit Pappenheimer Wappen sind auch auf dem Chorgestühl der Kirche in Pappenheim. Eigentlich ist hier wieder der Urtypus für die spätere Kommode geschaffen, die ja schon dem Altertum bekannt war. Es darf hier angemerkt werden, daß dieser Schubladenschrank keine Ausnahme ist. Ein zweiter ist in der Sammlung Grützner (München). Ein Schrank der Sammlung Böhler (München) des späten 15. Jahrhunderts hat auf den drei Schubladen Reliefinschriften mit den Geboten. Von den spanischen Truhen wird nachher die Rede sein. Die italienische Spätrenaissance kennt Kredenzen von gleicher Form, und in England ist die „chest of drawers“ seit 1599 literarisch belegt.

profanen Typus. Ein prachtvoller Schrank aus Stift Neustift bei Brixen in Kreuzenstein trägt über dem Aufsatz noch ein Gespreng und Fialen. Ein Archivschrank im Baseler Domstift von 1518 ist von gewundenen Stäben und Miniaturfialen eingefast. Enger an den gewöhnlichen Typus schließen sich Kärntner Sakristeischränke an (Sammlung Figdor, Wien, Abb. 78, Schloßmuseum Berlin), die im Untergeschoß mit Schubladen ausgestattet sind.

Diese Schubladenschränke wurden für kleinere Kirchen auch als selbständige Möbel hergestellt. Ein Halbschrank, gefertigt 1458 von einem wohl einheimischen Meister Ulrich Auer, mit vier Schubladen, deren Front von einem einheitlichen Muster übersponnen wird (man muß sich die zweite und dritte Schublade auf Abb. 79 ausgewechselt



92. Wandschrank des 15. Jahrhunderts  
Aus Schloß Annaberg, Tirol  
Wien, Sammlung Figdor

Die gleichen Unterschiede zeigt die Truhe (Gewandtruhe, huche, coffre, chest). Sie ist das notwendigste Möbel im Haus und ist es geblieben bis zum Spätbarock, notwendiger noch als Stuhl und Bett, weil sie beide ersetzen konnte. Sie spielte im Norden wie in Italien und Frankreich die Rolle des Universalmöbels, im Königsschloß und im Bürgerhaus. Sie ist einfach als Reisekoffer, als Vorratskiste, mit Eisen beschlagen als Geldschrank. Sie ist im Innern ausgestattet mit Beiladen für Kostbarkeiten, mit Einsätzen, mit Schreibfächern und Lädlein. Der eigentliche Träger der Kunstform ist die Brauttruhe, die am reichsten dekoriert wurde, ein Schaustück von festlichem Charakter. Die flandrisch-rheinische und die englische Truhe ist ein niedriger Kasten, ein Rahmenbau mit Füllungen von Falwerk oder X-Mustern, auf kurzen Füßen, die durch Verlängerung der Eckpfosten entstehen. Damit ist die Gattung genügend beschrieben. Die provinziellen Nachläufer, wie die Truhen mit Eisenbeschlag aus Westfalen, gehören nicht zum Thema. Die süddeutsche Truhe (Abb. 80) hat, wie der Kasten, einen Sockel, ein Gestell von ausgeschnittenen Brettern, das für sich ornamentiert ist. Darauf steht der Truhenkasten mit ornamentiertem



93. Niedriger (halbhoher) Schrank mit Eschenfurnier, Intarsienbändern und Liebesinschrift. Aus Landshut i. B.  
München, Sammlung J. Böhler

Rahmen, mit glatter oder von Flachschnittmustern überzogener Front. Im südlichen Tirol kommen wieder Zwischenstufen zur italienischen Form vor, Truhen mit kassetierter Front. Bei der Truhe der Ostalpen ist die Front regulär aufgeteilt, und die Füllungen haben die gleichen beruhigten Maßwerkmuster, wie die Schränke, oder die Lilienmotive italienischer Provenienz. Italienische Truhen im gotischen Geschmack werden wir noch beschreiben. Eine Gattung für sich bilden die spanischen Truhen (arca, arcon).



94. Baldachinbett des Rigaud d'Aurelhe von Villeneuve. Um 1510  
Paris, Musée des Arts décoratifs





95. Spätgotisches Bett mit Flachschnitt aus der Kartause Basel. Um 1512  
Basel, Historisches Museum

Nicht nur die Außenseite ist anders. Das Holz ist meist verkleidet, bemalt, mit Leder, Samt, bemaltem Stuck überzogen, mit Eisenschienen, Beschlag, Nägeln, Bändern und schweren Schlössern verfestigt. Im nördlichen Spanien (Asturien) kennt man hohe Truhen auf Stollenbrettern, auch kommen naturfarbene Truhen mit Maßwerkfüllung (Abb. 81, Madrid, Slg. Kocherthaler) und mit figuralem Relief (Madrid, Slg. Lazaro) vor. Katalanische Truhen haben Einlagen, Malerei, mauresken (mudejaren) Reliefdekor aus verschlungenen, sternförmigen Bändern (laceria). Die Deckel sind an der Innenseite dekoriert. Auch die Einrichtung ist eigenartig. Die „weibliche“ Truhe (hembra) (Abb. 82) hat an der Frontseite zwei oder drei Felder, rechts eine Türe; eine Seite des Innenraums ist mit vier und mehr Schubladen gefüllt. Die „männliche“ Truhe (macho) ist leer.



96. Gotisches Bett. Süddeutsch, datiert 1470  
München, Nationalmuseum

Es gibt auch Truhen mit einer Schublade und einem großen oberen Fach. – Das sind die isolierten Möbel, die reicher dekorierten Brauttruhen. Die Verwendung der Truhe geht viel weiter. Als einfaches Nutzmöbel, als Sitzmöbel und Behälter steht die Truhe neben dem Bett, ist sie mit der Bank verbunden. Darüber geben die Abbildungen Auskunft (Abb. 65f.).

Eine Spezialität der nördlichen und westlichen Spätgotik ist der Stollenschrank (Abb. 87). Seine Heimat sind die flandrischen Niederlande. Von da ist er nach Frankreich und an den Rhein gewandert. Seine ursprüngliche Bezeichnung *dressoir* (von *dresser*; daher Anrichte, Kredenz = der Tisch auf dem man das Tischgerät, die *credenza*, anrichtete) hat er dabei behalten. Sie ist im Holländischen zu *dressoor* geworden und in der Latinisierung *drisorium* zum deutschen *Trisur*. Schon 1492 war die „vierkanthafte tritzoir“ mit Gesims in Köln Meisterstück, 1564 noch in Münster. Das Wort hat sich in Deutschland bis zum 18. Jahrhundert erhalten. Es hat die Bedeutung gewechselt und ist auf den Kabinettschrank übergesprungen. 1742 lieferte der Würzburger Kunstschreiner Mattern dem Bischof eine *Trisur* in der damals vollständig veralteten Form eines Kabinettschranks. In England hieß das Möbel *cupboard*. Das Wort erklärt sich selbst. Es war der Tisch oder das Brett (*board*), auf dem das Geschirr (*cups*) aufgestellt wurde. Nach dem Namen darf man vermuten, das die frühen Möbel dieser Art keine Schränke, sondern offene Gerüste waren. In englischen Rechnungen wird es zuerst 1344 genannt (*tabula vocata coppebord; accounts of the constables of the Castle of Dover*). Das geschlossene Möbel hieß *almery* oder *press*. Gleichzeitig kommt es auf dem Kontinent vor. Seit dem frühen 15. Jahrhundert ist der geschlossene Stollenschrank in Flandern ein allgemein gebräuchliches Möbel. Die älteste Abbildung findet man auf der erwähnten Wochenstube von Hubert van Eyck 1416, und von da fehlte er selten auf Darstellungen von Innenräumen. Im südlichen Deutschland kennt man ihn kaum. Man sieht ihn zwar auf Gemälden (Geburt Mariä in der Art des Konrad Witz in der Universitätsbibliothek Lüttich, Lichtentaler Altar in Baden-Baden u. a.), aber das sind wieder Ausnahmen, und seine Stelle vertritt häufiger ein zweigeschossiger, zwei- oder viertüriger Kredenzschrank, eine „hohe anrichte“, wie auf Holbeins d. Ä. Bild mit der Legende des hl. Ulrich von 1512 in der Augsburger Galerie oder auf Sebastian Daigs Verkündigung in der Nördlinger Galerie. Hier ist ein schmaler Kubus oben mit einem Renaissancegesims abgeschlossen, auf dem Leuchter stehen, die obere Tür ist geöffnet, an der Seite hängt ein Handtuch. Wenn er gar auf italienischen Bildern erscheint, wie auf einer Verkündigung von Cotignola (Münchener Kunsthandel, Abb. 86), auf einem lombardischen Tabernacolo im Museo artistico in Mailand, oder auf der Verkündigung aus Cremona in der Sammlung E. Gussalli in Mailand, hier mit Fialen und einfachem Faltwerk dekoriert, ist er erst recht seltene Ausnahme, mehr ein Import, der nur auf den Norden Italiens beschränkt war. Die stollenschrankartigen Kredenzen im Museo artistico industriale in Turin sind auch stilistisch von französischen Vorbildern abhängig. Spanien kennt den Stollenschrank überhaupt nicht. Zum Abstellen des Geschirres dienten Schränke und hohe Truhen.

Bei van Eyck und auf der Geburt Mariä vom Meister des Marienlebens in München erscheint der Stollenschrank noch als ein praktisches, leicht verstellbares Möbel, als mobiler Kastentisch. Auf dem Gemälde des Meisters von Flemalle von 1438, der hl. Barbara in Madrid (Abb. 61), ist er ein Wandmöbel, dessen Front mit einer Tür zwischen





97. Gotischer Tisch des 15. Jahrhunderts mit Solenhofener Platte  
Aus Amberg in Bayern. Berlin, Schloßmuseum

Füllungen ausgestattet ist. Der Stollenschränk diente auch als Kredenz zum Aufstellen des wertvollen Geschirrs. Als solche erhielt er immer mehr den Charakter eines Luxusmöbels, das nach dem Reichtum des Besitzers zu immer größeren Dimensionen ausgebaut, das mit einem treppenartigen Aufsatz von Stellbrettern, mit Schubladen, Rückwand und Baldachin (Abendmahl des Dirk Bouts von 1467, vgl. auch Abb. 85) ausgestattet wurde, das seinen bestimmten Platz an der Wand erhielt und deshalb auch an der Rückseite zwischen den Füßen geschlossen wurde. Natürlich konnte der Aufsatz auch ein provisorisches Gestell bei Festlichkeiten sein. Die Zahl der Stufen des Aufsatzes war in Frankreich durch höfische Vorschriften geregelt. Je vornehmer der Besitzer, desto mehr Stufen waren erlaubt. Bei der Hochzeit des Prinzen Arthur, des Sohnes Heinrich VII. von England, mit Katharina von Aragon war ein dreiseitiges cupboard mit fünf Stufen aufgestellt, bei der Krönung der Anna Boleyn eins mit zehn Stufen, die mit Goldgeschirr vollgestellt waren. Zwischen die Füße wurde gewöhnlich ein Bodenbrett eingespannt, auf dem wieder Geschirr oder ein Kühlgefäß aus Messing seinen Platz erhielt. Die Platte ist auf den Abbildungen oft mit einem kostbaren Tischtuch bedeckt, unter dem der ganze Aufbau verschwindet. Der Gedanke einer Demonstration des Besitzes und einer Steigerung rein nach der Quantität ist doch etwas primitiv, kindlich und er hat bald an Beweiskraft für Vornehmheit verloren. So hat auch das Möbel seine Geschichte. Es hielt sich im vornehmen Haus bis zum Beginn des Absolutismus. Dann wurde es in die Küche oder in die Bürgerstube verbannt. Oder seine Rolle übernahm in der bürgerlich orientierten Gesellschaft ein Möbel von geringerer Präension, der Glasschränk.



98. Spätgotischer Zahlstisch mit Flachschnitt, aus dem Augustinerkloster in Basel  
Basel, Historisches Museum

Die erhaltenen Beispiele der Niederlande und Frankreichs gehören der Spätzeit des Stiles an. Man behielt den freistehenden, offenen Typus. Ein prunkvolles Beispiel ist der Stollenshrank aus Alkmaar (um 1500, Museum Amsterdam), in dessen Maßwerkfüllungen Kronen, die Briquets des goldenen Vlieses und die (französischen) Lilien verflochten sind. Andere im Musée des Arts décoratifs in Paris, darunter besonders merkwürdig ein polygoner, zehnsseitiger Stollenshrank der Sammlung



99. Spätgotischer Tisch mit Wappen des Abtes Heinrich VIII. von Mandach (1497–1529)  
des Klosters Rheingau. Zürich, Landesmuseum

Peyre. Man kennt ferner den an der Wandseite geschlossenen Typus von einfach quadratischem Grundriß (Musée des Arts décoratifs, Paris) bis zur reich dekorierten Form mit abgeschrägten Ecken (Cluny und Musée des Arts décoratifs, Paris u. a.) und bis zur monumentalen Ausgestaltung mit hoher Rückwand hinter dem Stellbrett (Stollenschrank mit den Lilien von Frankreich in der Wallace Collection, Abb. 87, und mit Baldachin, Musée Steen, Antwerpen, Musée de la porte de Hall, Brüssel).

In den Rheinlanden war der offene Wandstollenschrank mit rechteckigem Grundriß oder mit abgeschrägten Ecken, der sogenannte Erkerschrank, besonders beliebt. Er gibt mit der wechselnden Breite der Felder, dem Überspringen der Achsen, die malerische Bewegung, die den gotischen Formwillen am deutlichsten charakterisiert. Ein schöner Stollenschrank mit figürlichen Füllungen im Schloßmuseum Berlin ist eines der wenigen echten Möbel dieser Art, die in der Zeit der beginnenden Sammeltätigkeit mit Vorliebe gefälscht wurden.

Eine süddeutsche Möbelart ist der Waschschrank (Abb. 88), das „schön gefürniste Gieß-vaß-Kestlein“ heißt er in einem Füßener Inventar des frühen 16. Jahrhunderts. Mit seiner schmucken Form paßt er sich gut der Vertäfelung an. Man hat die ursprünglich getrennten Teile, die auf dem Evangelistenbild in der ehemaligen Sammlung Streber (Abb. 90) noch nebeneinander stehen, das Waschbecken mit Untersatz und das Wandkästchen, in einem schlanken Aufbau vereinigt, der nach Analogie der großen Schränke mit einem Zinnenfries bekrönt ist. Die Dekoration wiederholt die bekannten Motive. Im nördlichen Deutschland, vor allem in den Rheinlanden, bildet das zierlich elegante Hängeschränkchen das entsprechende Gegenbeispiel (Abb. 91).





100. Gotisierender Kastentisch, Franken, 17. Jahrhundert  
Wien, Ehem. Sammlung Figdor

Seine Front ist gewöhnlich durchbrochen, mit Maßwerkfüllungen oder Blattranken dekoriert, die wie ein Spitzenschleier vor der Wand liegen. Das Schränkchen kommt auch im südlichen Deutschland vor (Abb. 92). Ein seltener Typus sind die halbhohen Schränke, Pfeilerschränke, die als verkleinerte Nachbildungen des großen Kastens, mit besonderer Sorgfalt ausgestattet wurden (Abb. 93).

Nach dem Schrank ist das Hauptmöbel im bürgerlichen Wohnraum der Spätgotik das große, mehrschläfrige Bett, „die Petstat“ (couché). Bei der Geburt und beim Tod ist es der Mittelpunkt der gesellschaftlichen Vereinigung. Im Bett empfing die Wöchnerin den festlichen Besuch, im Norden ebenso wie im Süden (Abb. 140), im Bett wurde der Tote aufgebahrt und im Bett nahm die Witwe die Kondolenzbesuche entgegen (lit de deuil). Seiner Wichtigkeit entspricht auch der Platz, den man ihm einräumt. Man stellt es auf eine Estrade (Verkündigung des Petrus Christus, Berlin), die im Süden so hoch ist, daß man Truhen oder Schemel („Fürpenkh“) als Staffeln benützt. Es gibt zwei Hauptformen. Das Nischenbett, das schon in Pompeji bekannt war, das im 15. Jahrhundert im Süden (Abb. 140, Carpaccio) und im Norden (Abb. 65, Pacher) häufig wurde, aus dem sich im 17. Jahrhundert der Alkoven entwickelt hat, ist kein Möbel. Es gehört in eine Geschichte der Architektur. Das freistehende Bett ist im Norden und Westen meist ein Stoffbett, wo vom Gestell nichts sichtbar ist. Man überdeckt es mit einem an der Decke aufgehängten Himmel (dais) und schließt es zum Schutz gegen Ungeziefer oder gegen den Blick mit farbigen Vorhängen ein, die tagsüber am Fußende gerollt und aufgeknapft sind. In den Niederlanden, in Frankreich und den Rheinlanden ist die Bettlade mit den Leilachen, Polstern, Kissen (die

„Deckzether, Khisseten, das Underzeth“), gewöhnlich vollständig verdeckt durch das Bettuch, „Bettgewand“, von gleicher Farbe wie die Vorhänge. Selten, daß eine überhöhte Kopfwand mit Faltwerkfüllungen sichtbar wird. (Geburt Mariä vom Meister des Marienlebens in München, Tod Mariens, holländisch um 1490, im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.) Erst am Ende der spätgotischen Zeit wird der Betthimmel mit dem



101. Prunktisch aus Kloster Wettingen, gefertigt für Abt Rudolf Wülflinger (gest. 1445)  
Zürich, Landesmuseum

Bett konstruktiv verbunden. In Frankreich wird das Bett mit festem Baldachin wieder eingeführt, dessen Himmel an den Innenseiten an der Wand befestigt ist, am äußeren Eck auf dem verlängerten, geschnitzten Eckpfosten ruht. So das Bett des 1517 verstorbenen Rigaud d'Aurelhe von Villeneuve im Musée des Arts décoratifs in Paris (Abb. 94). Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an wird im Norden (Frankreich, Niederlande) das eingebaute Bett vorgezogen. Es ist ein Teil der Vertäfelung. Bettgestell und Wand sind fest verschmolzen. Das Bett hatte seinen festen Platz in der Ecke des Zimmers. Die Form mit offenem Gerüst, die in der süddeutschen

Gotik schon früher vorgebildet war, hat sich in der Renaissancezeit in Europa eingebürgert.

Die süddeutsche Gotik hat beim vornehmen Bett, im Gegensatz zum simplen offenen Pfostenbett, immer mehr die geschlossene Brettkonstruktion mit niedrigen Längswänden und hohen Schmalwänden vorgezogen. Man hat dann den Baldachin als festes



102. Bemaltes süddeutsches Tischchen  
München, Sammlung J. Böhler

Dach in Verbindung mit der Bettlade gebracht. Oft ist nur ein verkragender Halbbaldachin vorhanden, der wie ein gotisches Gewölbe aussieht. (Historisches Museum Basel, Abb. 95, Schloß Reifenstein bei Sterzing, München, Nationalmuseum, von 1470, Abb. 96, Schloß Tratzberg.) Träger des Baldachins sind die erhöhte Kopfwand und meist zwei Seitenwangen mit energischen, gotischen Brettprofilen. Aus sanitären Gründen ist die Kopfwand mit Maßwerkfenstern durchbrochen. Dann wieder ist der Baldachin als volles Dach ausgebaut, so daß das Bett als geschlossenes Gehäuse im Raum steht. Als Zimmer für sich, das mit Bortbrettern und mit Kästen ausgestattet





103. Spätgotischer Tisch mit Intarsien, aus dem Fuggerschloß Schwaz (Tirol)  
München, Sammlung J. Böhler

sein kann. (Stark ergänzte Beispiele in den Museen München, Nürnberg, Meran und in Kreuzenstein.)

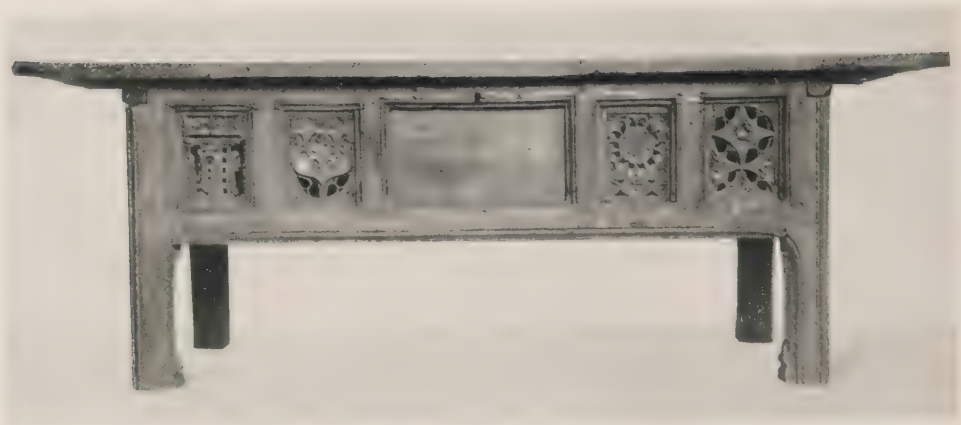
Außer dem großen Ehebett kannte man nach wie vor kleine, einschläfrige leichte Spannbetten, die die Stelle des Sofas vertraten, meist ohne Betthimmel, oft improvisierte Möbel mit einem Strohsack. Sie sind nur mehr aus der Literatur und aus Abbildungen bekannt. (Abb. 66, und mit Zeltbaldachin Taf. VI.) Man hat sie Lotterbett, Faulbett, die Gutschen (von couche), auch Gautsche, Geitschle (im öfters zitierten Füßener Inventar) oder Leitschbetten, in England couch oder daybed, in Frankreich couchette oder später, wie uns Chippendale sagt, *péché mortel* genannt. Der Ausdruck lebt noch heute. Der Volksmund schimpft leichte Mädchen Kutschen. In der Schweiz ist die Bezeichnung Spannbett auch auf das große Staatsbett übertragen worden.

Eine reiche Skala von Formen zeigt der gotische Tisch. Erst die bürgerliche Kultur des 15. Jahrhunderts hat den Tisch zum wichtigen Hausmöbel gemacht, zum Mittelpunkt, um den sich Familie und Gesinde sammelten. Im Süden von Deutschland



104. Tisch mit Steinplatte von Tilman Riemenschneider. 1506  
Würzburg, Luitpoldmuseum

erhielt der Tisch seinen Platz in der Ecke, zwischen Wandbänken. Im Süden, wie in Italien, sind auch die meisten Variationen entstanden. Am Rhein, in den Niederlanden und in Frankreich ist der Tisch noch lange das improvisierte Speisegestell geblieben, auch wenn er durch die Dekoration der Dauerbestimmung zugeführt wurde. Vielleicht war die Etikette schuld, die die offizielle Sitzordnung regelte. Der Herr des Hauses saß mit seiner Frau an einem separaten Tischchen. Für die Hausgenossen wurde ein eigener Tisch aufgeschlagen. Noch in Fouquets Miniaturen zum Boccaccio findet sich das primitive, mit einem Tuch überdeckte Gestell im reichen Zimmer. Nur das Gestell bietet, wie gesagt, Möglichkeiten, die Form zu variieren, nicht die Platte. Diese Möglichkeiten bewegen sich innerhalb weniger Grenzfälle: das Gestell aus gekreuzten Stützen (Schragen, Böcken), das Gestell aus festen Stirnwänden (Wangen, Abbildung auf dem Passahfest des Dirk Bouts), und das Gestell aus einem Fuß mit einer Brücke als Verbindungsglied oder aus mehreren durch die Zarge verbundenen Füßen. Diese Möglichkeiten hat die Gotik, namentlich die süddeutsche Gotik, mit einer Menge von Zwischenformen bereichert. Erhalten ist ein Tisch von 1424 im Hospice de la Poterie in Brügge, und aus dem frühen 15. Jahrhundert, aus der gleichen Zeit etwa, stammt eine zusammenlegbare, bemalte Tischplatte deutscher Provenienz (im Cluny, Paris Nr. 559), die in paßförmigen Mittelfeldern satirisch-allegorische Darstellungen, umgeben von Wappen deutscher Stände und Geschlechter, zeigt. Ein französisches Tischchen in Pariser Privatbesitz (dessen Echtheit nach der Abb. bei



105. Englischer Side-table. Anfang des 16. Jahrhunderts  
London, Victoria and Albert Museum

Molinier II, Tafel 2 natürlich nicht nachgeprüft werden kann) schließt sich in den fein profilierten Formen deutlich an die Steinarchitektur an.

In Süddeutschland erscheint die improvisierte Form, um ein Beispiel zu nennen, noch auf Lukas Mosers Altar in Tiefenbronn. Man hat dann auch hier die elementare Form zur Kunstform verwandelt und den Bocktisch durch Verzierung der Böcke veredelt. In primitiver Art im Schragentisch mit gekreuzten Füßen und Fußbrett, dem sogenannten „Vergeltsgott“, der heute noch in den Alpenländern in Brauch ist. Die künstlerisch vornehmere Art zeigt ein Tisch aus Amberg der Sammlung Figdor in Wien: gekreuzte Hölzer, oben schraubenförmig gewunden, die durch Stege und Querstangen verfestigt sind (Abb. 97). Viel häufiger sind die durch Stege verbundenen Brettstützen, Wangen. Die Form dieser Stützen: einfache, ausgeschnittene Böcke, Stollenböcke aus zwei Brettern auf schlittenartigen Füßen und breite, ausgeschnittene Böcke (Stirnwände, Abb. 98), die als Schauseiten mit Schnitzereien verziert sind, die durchbrochen und mit Maßwerk gefüllt sein können, gibt zu allerlei Variationen Anlaß. Die Platte liegt auf Querhölzern oder auf der Zarge. Auch die Zarge kann geschmückt sein, mit Schnitzereien, mit ausgegründeten Ornamenten oder mit Maßwerkfüllungen (auf zinnoberrotem und blauem Grunde in dem Gemälde von Pleydenwurff in Nürnberg, Vermählung der hl. Katharina), sie kann so weit erhöht sein, daß sie als Kasten dient, der durch Schieben der Tischplatte in einem Falz oder durch Aufklappen der Platte (Zahl- oder Schreibtisch in Basel, Abb. 98, Luitpoldmuseum Würzburg) geöffnet wird, der noch durch ein weiteres Schubfach zwischen den Böcken bereichert sein kann. (Kastentisch im Museum Brünn, Dresden Altertumsverein, Museum Meran.) Die letztere Form ist im 17. Jahrhundert weiter ausgebildet worden und hat sich im Bauernmöbel (Abb. 100) ebenfalls bis heute erhalten. Bis zu welchem Grade auch bei diesen an sich wenig geeigneten Formen das Schmuckbedürfnis gesteigert werden konnte, zeigt der Nußholztisch aus Wettingen (im Landesmuseum in Zürich), das reichste gotische Möbel, das auf uns gekommen ist. Er stammt aus dem Besitze des Abtes Rudolf Wülflinger († 1445, ebenso wie eine prachtvolle, von anderer Hand gefertigte Eichenholztruhe mit dem Wappen der Eltern



des Abtes im Museum in Aarau). Die Seiten des Gestells und der Zarge sind ganz mit Reliefs, Maßwerkformen und fließendem Blattwerk überzogen (Abb. 101). Die aufgeklappte Platte wird auf bewegliche Stützen gelegt.

Gotische Tische mit einem Fuß sind selten (Abb. 103). Auf dem Prachttisch von 1506, den Tilman Riemenschneider im Auftrag des Bischofs Gabriel von Eyb für den Rat der Stadt Würzburg fertigte (Abb. 104), ist der Fuß durch stützende Rippen in der komplizierten, verschnörkelten Durchsteckmanier der ausgehenden Spätgotik bereichert. Auch dreifüßige Tische sind vereinzelt bekannt. (München, J. Böhler, Museum Zürich.) Noch in der Spätgotik erobert sich der Tisch mit vier Füßen das Feld und bleibt durch die folgenden Jahrhunderte der wichtigste Typus, den jeder Stil nach seiner Art künstlerisch gestaltet hat. Charakteristisch für die deutsche Gotik ist die schräge Stellung der Füße, die immer die alte Schragenform ins Gedächtnis ruft, die den Anschein der Bewegung erweckt, besonders dann, wenn die Pfosten gewundene Profile haben. (Kreuzenstein.) Eine Abart für sich sind die englischen Tische mit durchbrochenen Feldern in der Zarge (Abb. 105). Der hier abgebildete niedrige Kredenz-tisch trägt an den Seiten das seltene, querliegende Faltwerk, das auch auf dem Windfang der Zeichnung Holbeins zum Familienbild des Thomas Morus (Basel) zu sehen ist.

Auch beim Sitzmöbel hat die Gotik die Pfostenkonstruktion verlassen und ist allmählich zur Brettkonstruktion übergegangen. Zu den alten, ererbten Formen, dem Dreibeinschemel und dem Faltstuhl, kommen die Stühle (stuel) und Bänke mit kastenartigem Unterbau sowie Hocker, die ganz aus Brettern zusammengesetzt sind. Nur die primitiven Zweckformen des Dreibeinstuhles, mit halbrundgebogenem Span als Lehne, und des Dreibeinschemels erben sich weiter fort. Der vierbeinige Stuhl aus Rundhölzern bleibt bis zum 16. Jahrhundert Ausnahme. Manchmal kommt er auf Gemälden vor (auf dem Gastmahl im Hause des Lazarus auf Lukas Mosers Tiefenbronner Altar). Auch beim Faltstuhl können die sägebockartigen, in elastischem Umriß ausgeschnittenen Stützen den Brettcharakter bewahren. (Sammlg. Figdor, Wien, aus Tirol; Abb. 108.) Die lehnelose Form hat sich besonders im kirchlichen Möbel weitervererbt. Häufiger als der lehnelose Stuhl erscheint auf französischen und deutschen Miniaturen der Rippenstuhl (Scherenstuhl,



106. Französischer Lehnstuhl des 15. Jahrh.  
Früher Wien, Sammlung Figdor



107. Schweizer Scherenstuhl des 16. Jahrh.  
Früher Wien, Sammlung Figdor



108. Tiroler Scherenstuhl des 16. Jahrh.  
Früher Wien, Sammlung Figdor

Abb. 107), an dem die gekreuzten Stützen vervielfacht, durch ein Mittelscharnier verbunden und oben durch ein Rundholz oder einen Gurt zusammengehalten sind (Abb. 61, im Hintergrund neben der Bank), genau so wie schon auf den erwähnten Vorbildern der römischen Antike, auf dem Feldklappstuhl des Reliefs in Avignon. Der Typus ist auch von Italien nach dem Norden gekommen. Der Rippenstuhl und der einfache Faltstuhl werden dann durch Verlängerung der Stützen zum Lehnstuhl ausgebaut. Dabei ergeben sich je nach Verschiebung der Achsen zwei Möglichkeiten. Bleiben die Stützen parallel zu den Beinen des Sitzenden, ist die Drehungsachse der Stütze parallel der Rücklehne, so bildet die Verlängerung der Stützen die Rücklehne (Tiroler Faltstuhl des 15. Jahrh., Sammlung Figdor; vgl. auch Abb. 107). Kommen die Stützen senkrecht zur Achse des Sitzenden, die Drehungsachse der gekreuzten Stützen senkrecht zur Rücklehne, so bildet die Verlängerung der beiden Stützen die Armlehne (Abb. 108). Die einzelnen Typen hat das 16. Jahrhundert weiterentwickelt, es hat auch die Form des veränderlichen Sitzes auf feste Sitze übertragen, die Gebrauchsform zur Kunstform gewandelt. Daß in der Gotik auch die Form des Rundstuhles weiterlebte, zeigt ein ungefügter Lehnstuhl der Sammlung Figdor, mit drei über die halbrunde Sitzfläche hochgezogenen Stützen und gebogenem Spanholz als Lehne sowie mit schweren, spätgotischen Maßwerkverzierungen. Er mutet nordisch an, stammt aber aus Savoyen. Für Italien ist die Form noch durch ein gotisches Exemplar in der Casa Horne in Florenz (sedile a pozzetto) belegt. Auch in Spanien kommt er vor. (In-

stituto di Valencia Madrid.) Die Unterschiede zwischen Norden und Süden sind bei den mehr konstruktionsmäßigen, schmucklosen Stühlen, die schon der Dauerhaftigkeit wegen die gemeinsamen Harthölzer benutzen mußten, sehr gering. – Das vornehmste Sitzmöbel der gotischen Zeit ist der große Lehnstuhl aus Pfosten und Brettern (*chaire*), der im kirchlichen (Abb. 106) wie im profanen Mobiliar eine gleiche Rolle spielt, der vornehme Sitz, der im gotischen Schlafzimmer seinen bevorzugten Platz neben dem



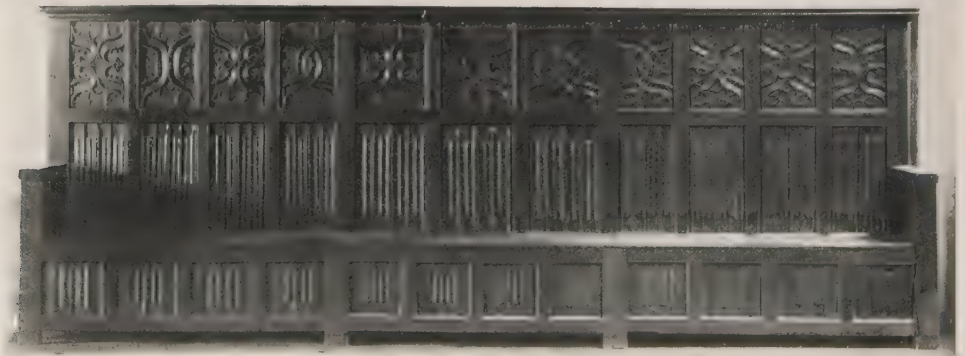
109. Truhenbank mit Klapplehne. 15. Jahrhundert, aus Graubünden  
Zürich, Landesmuseum

Bett hatte. (Ein Beispiel für viele ist das Verlöbnißbild des Jan van Eyck in London.) Die Form ist immer steif, ungelenk; am kastenförmigen Unterbau (*chaire à coffre*) sind die Seitenbretter und das Rückbrett zu Lehnen hochgezogen, mit Rahmen und Füllung ausgestattet; die Füllungen sind wie beim Kasten mit Faltwerk dekoriert (Burg Kreuzenstein), oder sie haben Maßwerkmuster (ebenda) und durchbrochenen Fries. Auf den reichsten Beispielen (Sammlung Peyre im Musée des Arts décoratifs, Paris) ist der Lehnstuhl als Hochsitz mit einem durchbrochenen Baldachin versehen (*chaire à ciel*), der nach Angabe der Miniaturen (Fouquet, München, Boccaccio Bl. 22 u. a.) auch im vornehmen profanen Raum Verwendung fand. Reiche Schnitzereien haben die kirchlichen Möbel, die hier nicht beschrieben werden können, auch die Möbel auf Skulpturen der Zeit (schöne Beispiele die durchbrochenen Stühle spätgotischer Madonnen im Cluny-Museum).



Die beweglichen Sitzmöbel sind, wie die alten Abbildungen zeigen, im spätgotischen Raum selten. Auch das kleine Volk der „sedele“ und „schamele“ ist spärlich vertreten. Viel wichtiger sind die Bänke, die in getäfelten Räumen mit der Wand verschmolzen, in ungetäfelten selbständig sind. Bei der wandfesten Bank gibt nur die Eckwange Gelegenheit zum Dekor mit Schnitzwerk. Die einfachste, sachliche Art der Pfostenbank (Schemelbank), die heute noch im bäuerlichen Mobiliar vorhanden ist, die man auf Dürers Hieronymus im Gehäuse oder auf Riemenschneiders Abendmahl in Rothenburg sieht, ist Zweckform und hat mit Kunst nichts zu tun. Das verfeinerte niederländische Gegenstück von besserer Prägung, mit Klapplehne (so daß man das Möbel auf zwei Seiten benutzen konnte, ohne es umzustellen), sieht man zum ersten Male auf einer Miniatur von 1332 in Paris und dann öfters auf dem Bilde der hl. Barbara des Meisters von Flemalle in Madrid (Abb. 61). Natürlich war die Klapplehne auch dem Süden bekannt (Abb. 89, 109). Auf italienischen Kirchenstühlen (Museo Bardini Florenz) ist auch dieser Form ein monumentales Gepräge gegeben worden. Erst wenn die Brettkonstruktion verwendet wird, hat die nordische Bank prärentiösere Formen. Die Unterschiede bei diesen nördlichen (Abb. 107) und südlichen Truhnbänken sind dann die gleichen wie beim Kasten. Dort der Rahmenbau mit Faltwerkfüllung, im Süden die Gesamtform mit ausgegründeter Ornamentik überzogen.

Mit diesen Hauptmöbeln ist der Vorrat des gotischen Hauses an Einrichtungsgegenständen nicht erschöpft. Wir übergehen hier die Spezialmöbel, die Schreib- und Lesepulte, die auf Bildern der Evangelisten und Kirchenväter eingehend reproduziert sind, wir übergehen die seltenen fürstlichen Wiegen (Wiege des Kaisers Maximilian I im Cinquantenaire in Brüssel), die Spiegel, Handtuchhalter, Feuerschirme, die Zeichen des wachsenden Komforts. Wer die Abbildungen alter Innenräume mit aufmerksamen Augen betrachtet, wird sich leicht in die kulturgeschichtliche Seite unseres Themas hineinfinden; der kann sich bald eine Vorstellung bilden über die einfache, trotz des Prunkes in Kleidung, Tafelgerät, trotz der Verschwendung in festlichen Aufwand noch primitive Stufe der Lebenshaltung, auf der das gotische Mobiliar erwachsen ist.



110. Truhnbank mit Faltwerk und X-Füllungen. Köln, um 1500  
Köln, Kunstgewerbemuseum



Kampf Herzog Rudolf in seinem Schlafzimmer. Miniatur aus 1470.  
Wien, Nationalbibliothek





## VON DER RENAISSANCE ZUM BAROCK

**D**IE Geschichte des Möbels ist ein Spiegelbild der politischen Geschichte. Dem Übergang von der mittelalterlichen Universalität zur nationalen Staatenbildung, der Entstehung nationaler Kulturen, geht parallel eine ständige nationale Differenzierung im Möbel. Der Trennung von Norden und Süden im 15. Jahrhundert folgt im 16. Jahrhundert die Trennung nach Nationen. Die Geschichte des Möbels teilt sich in einzelne Kapitel, denen der Name der Nation als Überschrift gegeben werden muß. Aber in den Gründen der Differenzierung tritt im 16. Jahrhundert eine Verschiebung ein, die ein Streiflicht wirft auf die kulturelle Geltung des Möbels. Während bis zur Ausbildung der Typen Landschaft, Klima, Rasse als einflußreiche Faktoren notiert werden mußten, wird jetzt die Basis verschoben, und der künstlerische Gedanke tritt in den Vordergrund. Die Aufnahme und Verarbeitung der italienischen Renaissance bildet im 16. Jahrhundert bei den außeritalienischen Nationen das Leitmotiv der Entwicklungsgeschichte des Möbels.

### ITALIEN

Italienischer Volksgeist hat in Verbindung mit der Antike die neue Kunst der Renaissance geschaffen. Im 14. Jahrhundert hat die Trennung von Norden und Süden begonnen. Dem raschen Aufstieg im Quattrocento folgt die kurze Periode der klassischen Höhe, die in der großen Kunst mit den Jahren 1500–1530 abgegrenzt wird. Bald nach 1580 werden Spätrenaissance und Manierismus abgelöst vom Barock. Die geschichtlichen Daten, mit denen die Blüte der Staaten, der neue Reichtum, die neue Wohnkultur verbunden waren, die inneren Gründe der Entwicklung mag man an anderer Stelle nachlesen.

Für die Geschichte des Möbels haben diese Jahreszahlen nur bedingten Wert. Zunächst, weil die genau fixierten Beispiele selten sind. Ferner, weil die Entwicklung nach Landschaften verschieden ist. In Ligurien, in Piemont, in der Lombardei, in Venetien ist der nordische Einfluß bis nach 1500 geblieben. Die Truhen des Etschgebietes (Abb. 111) der Mitte des 15. Jahrhunderts, mit ausgegründeter Front, mit figürlichen Szenen in Flachschnitt, wobei der Grund ausgestochen, manchmal punziert und mit farbiger Paste gefüllt ist (Truhen der Sammlung Figdor, Wien, Schloßmuseum Berlin, Victoria and Albert Museum, London) gehören trotz der italienischen Ornamentik nach Form und Technik zur alpenländischen Kunst. Auch im westlichen Italien ist der Zusammenhang mit der gotischen Kunst der angrenzenden Länder lange fühlbar. Erst gegen Mitte des 15. Jahrhunderts ist auf dem Gebiete des Möbels der neue Stil ausgeprägt.

Seine Wiege ist, wie bei der großen Kunst, Toskana, Florenz und Siena. Von hier verbreitet er sich nach Süden und Norden. Später haben Mailand, Bologna, Genua, Venedig, Rom als künstlerische Zentralen auch für das Gebiet des Möbels Bedeutung gewonnen. Es bleiben lokale, provinzielle Unterschiede, die allerdings nicht von einschneidender Art sind, auch nicht immer mit Sicherheit festgelegt werden können. (Abb 113.)

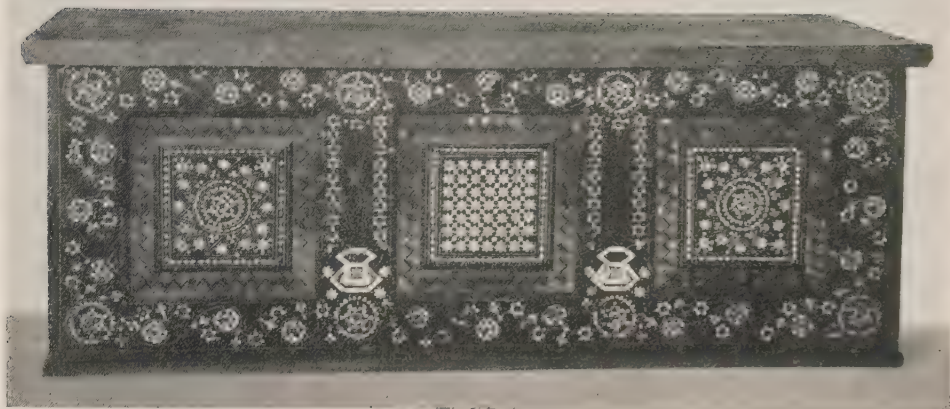
Der Fortschritt in der Entwicklung ging von den Künstlern aus. Das kirchliche Möbel, das selbst als architektonischer Wert in Betracht kam, bildete die Vermittlung.



111. Gotisierende Truhe aus dem Etschgebiet. Mitte des 15. Jahrhunderts  
Wien, Sammlung Figdor

In Deutschland, im gotischen Norden überhaupt, war die große, kirchliche Schreinerarchitektur mehr ein Gebiet für sich. In Italien standen Kirchenmöbel und Hausmöbel in enger Verbindung. Die gleichen Meister, darunter verschiedene, die selbst Architekten waren, arbeiteten für das eine wie für das andere Gebiet, die gleiche monumentale Gesinnung verband die Arten.

Ein nebensächlicher Grund mag in der Neugestaltung der Möbel eine Rolle gespielt haben. Die Gunst des Klimas wirkte sich in einem besonderen Sinne aus. Für den Südländer waren und sind Straße und Platz, Forum und Agora der Lebensraum. Diese Öffentlichkeit drückt sich auch in der Kunstgesinnung aus, im Hinarbeiten auf die Gebärde, auf Pathos. Innenraum und Möbel auf Ghirlandajos und



112. Certosina-Truhe. Oberitalien, um 1500  
Berlin, Schloßmuseum

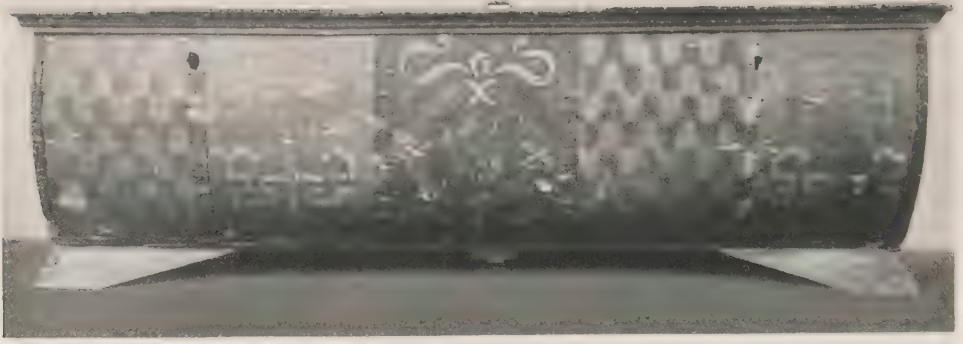
Andrea del Sartos Bildern (Abb. 142 und 144) sind für den Besucher berechnet. Das Möbel der Renaissance ist gleichsam für die Öffentlichkeit bestimmt. Es will monumental wirken. Dazu kamen tiefere Gründe. Das neue, völkische Selbstgefühl erzwang die Abkehr von der nordischen Gotik, den Anschluß an die Antike. Da antike Möbel fehlten, hat man die antike Steinarchitektur zum Vorbild genommen. Die primäre Basis des neuen Stiles aber war das neue Lebensgefühl, das Bewußtsein von einer Würde des Menschen, das sich auch auf das dienende Gerät übertrug.

Erstaunlich die Frische, mit der man an die Neugestaltung des Möbels, an die Neuprägung der Typen heranging, die Konsequenz, mit der man die Neugestaltung im Anschluß an die monumentale Kunst durchführte. Die technischen Fortschritte, die der Norden wiedergefunden hatte, wurden übernommen und in fortschrittlichem Sinne aus-



113. Gotisierende Truhe aus der Casa Paravicini im Veltlin  
Basel, Historisches Museum

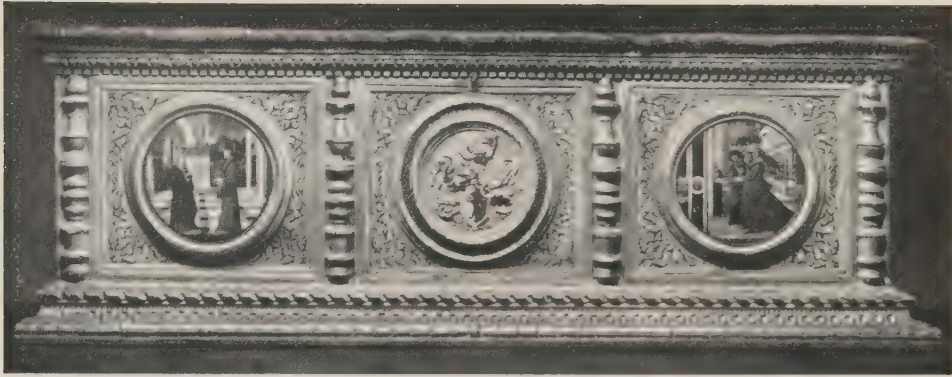




114. Bemalte Truhe. Toskana, 15. Jahrhundert  
Berlin, Schloßmuseum

gewertet. Rahmenwerk und Füllung kennt man in Italien wieder seit dem 15. Jahrhundert. Man hat sie aber lange nicht konsequent verwertet. Man hat vielmehr an der primitiven Zusammensetzung aus dicken Brettern festgehalten und das Rahmenwerk durch aufgeleimte Leisten nur nachgeahmt, weil auf die massive Unterlage die Steinformen viel leichter übertragen werden konnten. Die Dekoration wurde durch neue, sachgemäße Techniken bereichert. Die Intarsia erlebte eine Blüte. Die Malerei wurde nur zeitweise ausführlich herangezogen. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in der Hochrenaissance, war der Höhepunkt erreicht. Man sah jetzt ab von den unreinen Zutaten und legte in die gegliederte Form und den plastischen Dekor die Wirkung. Erst jetzt konnte die natürliche Schönheit des wichtigsten Materials, des Nußholzes, zur Geltung kommen, das durch Beizung, durch Wachsen und Lasuren noch vereinheitlicht wurde. Erst jetzt beginnt auch das intensivere Zurückgreifen auf die Vorbilder römischer Kunst. In der zweiten Jahrhunderthälfte begann schon die Übersteigerung der Kunstform, die immer mehr auf ihren eigenen Ausdruck zurechtgeschnitten wurde, ohne Rücksicht auf die Zweckform, es begann die Übersteigerung des plastischen Dekors, der immer mehr den Akzent erhielt, der in der Häufung der Formen, der Vergrößerung der Maße neue Wirkungen suchte, es begann die Übersteigerung im Material, das durch fremde Zutaten bereichert, einseitig auf Wirkung, auf Prunk gestellt wurde. Der Übergang zum Barock war im Möbel eine mehr interne, formale Änderung. Erst der Spätbarock stellte neue Aufgaben.

Die italienische Renaissance hat nach der Antike zuerst das Möbel wieder als rein künstlerische Aufgabe behandelt. Gewiß hat es Möbel, die auf künstlerische Geltung Anspruch machen, immer gegeben. Aber es ist ein Unterschied, ob im allgemeinen die Gestaltung der Möbel als künstlerisches Problem behandelt wird, von gleicher Wichtigkeit wie die Gestaltung der Architektur, oder ob die gegebene, sachliche Zweckform mit künstlerischen Mitteln ausgestaltet wird, wie in der Gotik. Es ist, um es kurz zu sagen, ein Unterschied, ob die Gestaltung des Möbels dem Handwerker überlassen ist, wie im Norden, wo manchmal Künstler (wie Syrlin) auf das andere Gebiet übergreifen, oder ob die Initiative vom Künstler ausgeht, wie im Süden, wo Künstler wie Giu-



115. Truhe. Verona, um 1510  
Mailand, Musco Poldi-Pezzoli

liano und Benedetto da Maiano, La Cecca, Francesco di Giorgio Martini, Baccio Pontelli, Giambattista del Tasso, Ammanati und sogar Michelangelo sich mit dieser Aufgabe beschäftigt haben. Wir wissen, daß Michelangelo die Büchergestelle und die Sitze der laurenzianischen Bibliothek entworfen hat, die von G. B. del Tasso und anderen ausgeführt wurden. Von Lionardo gibt es im Codex Atlanticus eine Zeichnung für einen stipo, die allerdings mehr die Konstruktion behandelt, nicht die künstlerische Form. (Wie weit im allgemeinen die Anregung der bekannten Künstler geht, müßte allerdings noch nachgeprüft werden; auch die von Künstlerhand geschaffenen Entwürfe in den großen Sammlungen müßten erst aufgeteilt werden. Hier genügt die Tatsache.) Die Gestaltung des Möbels wird ein Formproblem, so weit, daß in der Spätrenaissance der Anspruch auf Zweckmäßigkeit zurücktritt gegenüber dem Anspruch auf künstlerischen Wert.

Das künstlerische Problem liegt in der Ausbildung des Möbels zu einem selbständigen Organismus, in der Durchbildung und rationellen Durchgliederung der Zweckform. Die Normen dieser Ausgestaltung werden der Architektur entlehnt. Wo die Zweckform die Durchgliederung nicht zuläßt, wird die monumentale Steinskulptur zu Hilfe genommen. Wie man im einzelnen vorgegangen ist, wird bei der Durchsicht der Typen zu erörtern sein. Hier nur einige allgemeine Bemerkungen, die geeignet sind, den neuen Charakter des Möbels zu beleuchten. Man hat unbedenklich, ohne Rücksicht auf das Material, die Formen, die für den Stein erdacht waren, die Sockelprofile, Rahmenprofile, Zahnschnitt, Eierstab, auf das Holz übertragen. Noch mehr. Man hat in der Spätzeit die gliedernden Formen der großen monumentalen Architektur, die Pilaster, Gebälke, auf Holzmöbeln verwendet, wo ihre Funktion doch nur ein Scheindasein bedeutet. Die Absicht geht überall dahin, den unstabilen, flächenhaften Brettcharakter, den das gotische Möbel eher noch unterstrichen hatte, aufzuheben und durch die stabilere, körperhafte Steinform zu ersetzen. Ein paar Hinweise sagen genug. An den Seitenwänden der Truhbank, an den Schmalwänden des Bettes hat man die naturgemäße Bretterwand ersetzt durch eine Schicht, eine sachlich unnötige Doppelwand mit Hohlraum, auf der die architektonische Gliederung und Profilierung erst ihre Berechtigung erhielt. In

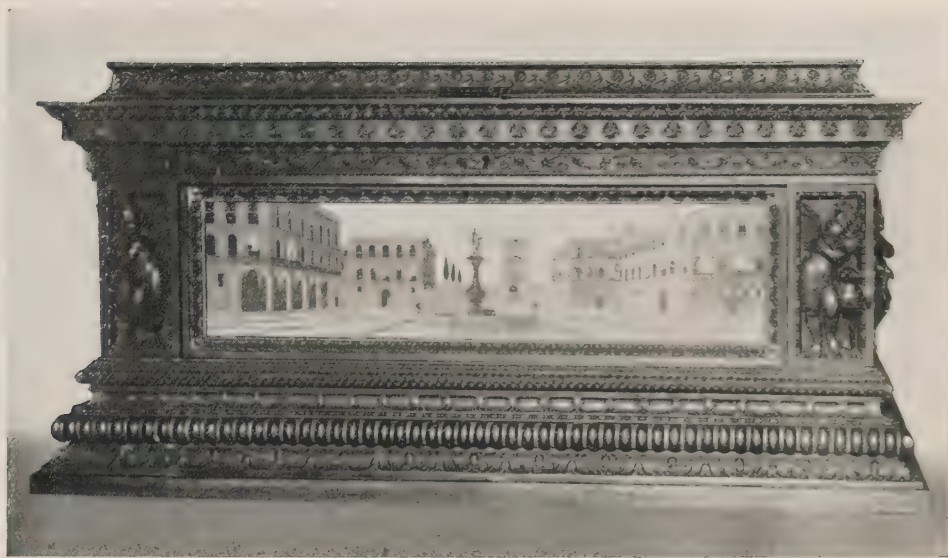


116. Tischtruhe der Isotta da Rimini. Mittelitalien, um 1460  
Früher Wien, Sammlung Figdor

ähnlicher Weise ist die Umgestaltung der Stützen am Tisch und Schemel erfolgt. Die ausgesägte Brettform des Nordens hat man vermieden. Man hat sie ersetzt durch die nach antikem Vorbild geschnitzte Wange, die nur in Stein werkgerecht geformt werden konnte. Die Monumentalformen der Spätantike wurden unbedenklich im Holz plastisch nachgeahmt. Weiter. Das Kastenmöbel, die Truhe, besteht nicht mehr aus einer Fassade und nebensächlichen Seiten wie in der Gotik, sondern es ist ein blockmäßig geschlossener Kubus, der als solcher seine Gliederung empfängt, der, streng genommen, nur als freistehender, isolierter Körper zur Geltung kommen will. Es verschlägt nichts, daß in Wirklichkeit die Rückwand, die Wandseite, aus praktischen Gründen flach gehalten wird. Der Eindruck entscheidet. Was bedeutet es für einen Gegensatz in der Auffassung des Körpers, daß der Brettersockel nicht mehr unstabil ausgesägt, sondern mauermäßig geschlossen ist, daß das Möbel mit dem ganzen Gewicht auf dem Boden lastet, während der gotische Sockel den Eindruck des Beweglichen erhält. Will man den Eindruck des Mobilen wahren, hat die Renaissance plastische, symbolische Mittel zur Verfügung. Das offene Gerüst, das Möbel wie der nordische Stollenschränk zeigen, hat im Süden keinen Anklang gefunden. Selbst am Stuhl ist man ihm so weit als möglich aus dem Weg gegangen.

Durch die Gliederung erhält jeder Teil des Möbels seine bestimmte funktionelle Bedeutung mit Rücksicht auf das Ganze; er wird tektonisch motiviert. Die Funktionen des Hebens, Tragens, der Rahmung und Begrenzung, des Lastens und des bekrönenden Abschlusses sind mit der gleichen Deutlichkeit und Klarheit ausgedrückt wie in der

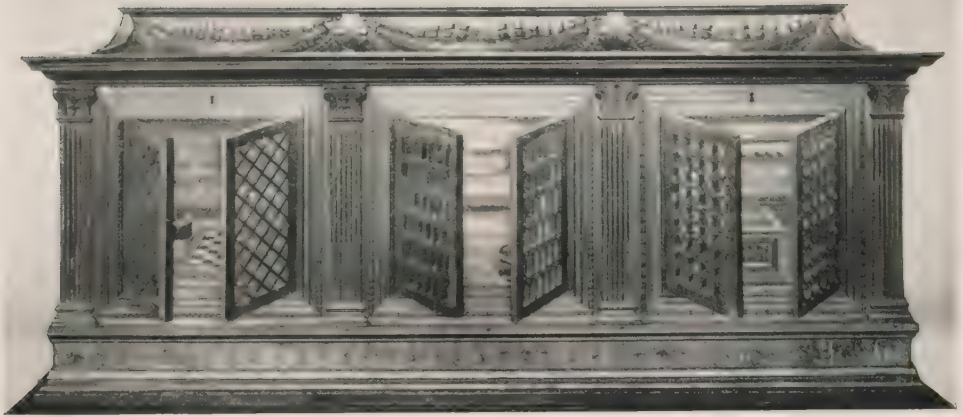




117. Hochzeitstruhe mit Strozzi- und Medici-Wappen. Florenz 1512  
(Gemälde nicht zugehörig.) Berlin, Schloßmuseum

Architektur. Das Möbel wird in isolierte Bestandteile von scharfer Begrenzung gegliedert. Die Mittel der Gliederung sind der Ausbau des Rahmensystems zu einem architektonischen Wert, später die architektonische Symbolik und schließlich der völlige Ersatz der Zweckform durch die architektonische Form. Auf Kastenmöbel wird die Wandgliederung übertragen mit Sockel, Pilaster, Gebälk. Eine Tischplatte wird von Säulen, Balustern gestützt. Das Möbel wird ein einheitlicher, in sich geschlossener Organismus, der die Isolierung verträgt. Die mit der Wand verschmolzenen Möbel, die der Norden immer behält, werden im Süden Ausnahme. Nur die Wandbänke bleiben. Die Einfachheit, die Ruhe und Klarheit, die plastische Geschlossenheit geben dem Möbel einen neuen Ausdruck, der noch durch die Linienführung bestärkt wird, neue Würde und Haltung. Das Möbel vermittelt den gleichen Eindruck wie die Architektur. Aus der Harmonie der selbständigen, durch die Funktion, durch Kontrast oder die Proportionen verbundenen Teile, muß auch hier auf den Beschauer ein Abglanz des höheren Daseinsgefühls überströmen, des Gefühls der Heiterkeit und Leichtigkeit, das Goethe als die eigentliche Wirkung italienischer Kunst empfunden hat.

Die stilistischen Absichten werden auch deutlich, wenn man das Verhältnis der Dekoration zur Gesamtform ins Auge faßt. Die unsachliche Verkleidung des Holzes ließ man im Laufe der Entwicklung immer mehr fallen, bis in der Hochrenaissance der Stoff fast neutral wurde und die plastische Form für sich zur Geltung kam. Der vergoldete Stuckdekor des Trecento, die Stoffbespannung und die anderen Arten der Verkleidung, die wir hernach bei der Betrachtung der Truhe schildern werden, waren an das Holz angetragen, ohne Rücksicht auf die Struktur und auf die Form. Sie wollten nichts anderes, als die Kostbarkeit steigern. Viel sachlicher war die Intarsia, die Einlage aus getöntem Holz. Sie wurde in kleinem Maßstab als Holzmosaik



118. Brauttruhe der Herzogin Jacobäa Maria von Bayern, etwa 1522  
München, Nationalmuseum

(tarsia a secco) seit dem 14. Jahrhundert verwendet und diente meist als rahmendes Band. Sie hat sich im Anschluß an das Marmormosaik der Cosmaten entwickelt. Eine Abart ist die sogenannte Certosina-Technik, benannt nach den Klöstern (certose) der Lombardei (auch opere di Damasco genannt), flächenhafte, geometrische Dekoration aus weißen und getönten Bein- und schwarzen Ebenholzplättchen in Band-, Stern- oder Rosettenform (Abb. 112). Diese altertümliche Inkrustations-Technik, die seit der ägyptischen Kunst bekannt war und im Orient immer gepflegt wurde, ist über Spanien oder Venedig nach Oberitalien gekommen. Sie wurde bei Truhen, Stühlen, Bänken angewendet. (Schöne italienische Beispiele im Victoria and Albert Museum, London, im Musée des Arts décoratifs, Paris, im Metropolitan Museum, New York u. a. O.) Im 15. Jahrhundert kam dann die Intarsia zur Blüte. Die Brüder Lendinara in Venedig haben als erste die farbige Armut überwunden, indem sie die Holzstücke in siedendem Öl färbten und mit heißem Eisen oder Sand schattierten. (Padua, Chor von S. Antonio 1462.) Die Technik verbreitete sich rasch in Oberitalien, sie wurde besonders in Siena, im Mailändischen, in Cremona kultiviert, zu großer Vollkommenheit entwickelt. Fabroni berichtet in der Vita des Lorenzo Magnifico, daß in Florenz 1478 nicht weniger als 84 Werkstätten von Intarsiatoren bestanden. Von einfachen geometrischen Mustern ging man über zu heraldischen Formen, zur entwickelten Ornamentik, und als die perspektivischen Konstruktionen der Brunelleschi und Paolo Uccello Aufsehen erregten, zu Perspektiven (verkürzte, halbgeöffnete Gittertüren, Abb. 118), Veduten, Stillleben, die in den Motiven geradezu Themen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vorwegnahmen, und, besonders an kirchlichen Möbeln, selbst zu figürlichen Darstellungen als Ersatz von Malerei. Im Cinquencento trat die Malerei in Holz zurück. Die Intarsia beschränkte sich auf Bänder und einfache Muster, die in den Reichtum der Schnitzerei Ordnung brachten. Kirchliche Hauptwerke sind die Sakristeischränke des Florentiner Domes von Giuliano da Majano (1465), das von Giacomo de Marchis aus Crema



119. Venezianischer Saal

(Ausschnitt aus dem Gemälde von Tizian, *Ruhende Venus*, um 1538)

Florenz, Uffizien

1495 ausgeführte Gestühl in der Sebastianskapelle von S. Petronio zu Bologna, das Chorgestühl des Bartolomeo Polli (1486) in der Certosa di Pavia, das Chorgestühl des Fra Giovanni da Verona in S. Maria in Organo in Verona, und das überaus gerühmte Chorgestühl in S. Domenico in Verona von Fra Damiano (vollendet 1550), wo Gemälde in Intarsia imitiert sind. Von profanen Räumen sind zu nennen das Studio des Federigo Montefeltro in Urbino von Baccio Pontelli (1476) und der Audienzsaal im Collegio del Cambio in Perugia von Domenico und Chimenti del Tasso (1493). Durch das ganze 15. Jahrhundert wurde auch die Malerei ausführlich zum Schmuck der Truhen herangezogen, bis man sich entschloß, die Gemälde als isolierten Dekor in den Aufbau einzufügen. Gleichzeitig kam die plastische Dekoration immer mehr zur Geltung. Zuerst als Dekoration, wie alle Renaissanceornamentik gleichsam auf den Grund aufgesetzt, in sich geschlossen, ruhend, nach der Mittelachse so entwickelt, daß die proportionale Schönheit der gegebenen Fläche noch unterstrichen wurde, oder beschränkt auf die stützenden und rahmenden Teile, auf Pilaster, Gesimse, Friese. Durch Lasuren wurden die Teile wie durch eine Patina zusammengehalten.

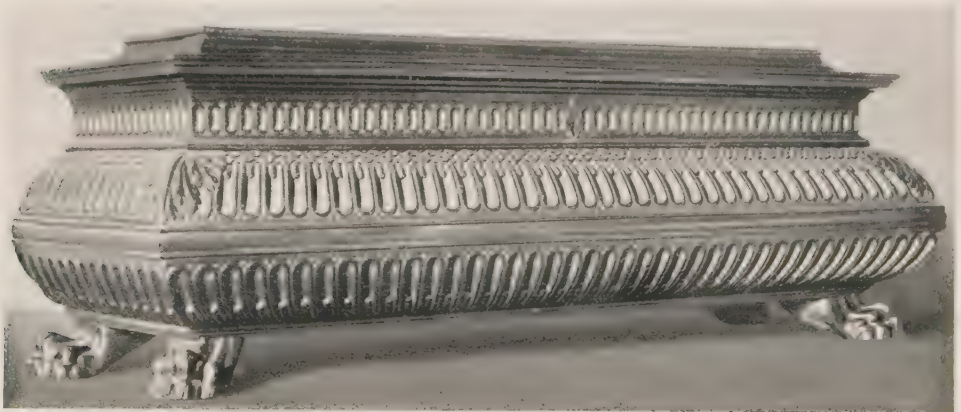




120. Geschnitzte Truhe. Toskana, nach 1550  
Paris, Louvre

In der Hochrenaissance hielten sich plastischer Dekor und architektonische Gliederung die Wage, erst in der Spätrenaissance übernahm der Dekor die Führung. Farbe und diskrete Vergoldung dienten zur Steigerung der plastischen Wirkung.

Das Verhältnis von Möbel und Raum bildet eine stilistische Parallele. Um ein Bild der ungemein verschiedenartigen, reichen Entwicklung zu gewinnen, müssen wir die Darstellung noch mehr auf das Typische zuschneiden, ohne Rücksicht auf provinzielle Verschiedenheiten. Für das Florentiner Zimmer des Trecento können die restaurierten Räume des Palazzo Davanzati herangezogen werden (Abb. 131). Die Spätzeit des 15. Jahrhunderts illustrieren die Innenräume auf den abgebildeten Gemälden von Ghirlandajo, Carpaccio u. a. (Abb. 140 ff.). Die Großräumigkeit und auffallende Leerheit, der Mangel an Bequemlichkeit und Intimität ist Eigenart der südlichen Länder, wo das Leben sich mehr im Freien abspielt. Den vornehmen Räumen des Quattrocento



121. Gebauchte Truhe. Toskana, um 1550  
Florenz, Museo Nazionale



122. Geschnitzte Truhe. Venedig, um 1550  
Berlin, Schloßmuseum

verlieh noch die Bemalung eine bunte Fröhlichkeit. Ein breiter Fries unter der Balkendecke, der eine Laube oder ein Paradies, Ausblicke in Landschaften, wiedergab (letzte Ausläufer Lionardos Deckenmalerei der Sala delle Asse in Mailand und Correggios Fresken in Parma) oder Szenen aus der Mythologie brachte (Botticellis Tornabuoni-Fresken der Villa Lemmi von 1480 im Louvre, Villa Spedale bei Volterra), gab den lustigen Ton an, der in der Ausstattung nachklang. Wenn bei kleineren Räumen den unteren Teil der Wände ein Holzgetäfel, die Spalliera, umzog (wie auf Ghirlandajos Geburt Mariä von 1490, Abb. 142), entstand sogar der Eindruck von Behaglichkeit. Sie war allerdings weit entfernt von der Intimität des Nordens und sie wahrte immer die repräsentative Note. In Mittel- und Unteritalien haben meist nur öffentliche Bauten die Vertäfelung gehabt. Gewöhnlich war die Spalliera durch Pilaster in Schmalfelder gegliedert, mit Intarsien dekoriert und mit Gemälden, auch Marmorschmuck geziert



123. Geschweifte Truhe. Mittelitalien, um 1550  
Spoleto, Pinacoteca



124. Florentinische Sitztruhe des späten 16. Jahrhunderts  
London, Langton Douglas

(um 1500, Wohngemächer der Isabella Gonzaga d'Este in der Reggia zu Mantua, Arbeitszimmer des Federigo I. Montefeltro in Urbino mit figuralen Intarsien von Francesco di Giorgio und Baccio Pontelli nach Zeichnungen von Francesco Martini) und mit einem Gebälkgesims abgeschlossen, auf dem Vasen, Fläschchen, Bronzen, Kleingerät aufgestellt werden konnten. Auf Ghirlandajos Bild sitzt über der Spalliera als cornice ein Puttenfries. Da die Bilder für den Platz bestellt wurden, der eben da war, kam in die Disposition ein natürlicher Rhythmus, der dem Raum etwas Persönliches gab. Dazu als Dekor der verputzten Wand bemalte Schilde, deschi di parto, arazzi, die wieder die bunte Fröhlichkeit steigerten. In dieser Umgebung hatte das bemalte Möbel, die bemalte Truhe, mit der feingliedrigen, freudigen Proportion seinen Platz. Es fügte sich mit seinen Sonderinteressen leicht dem lauten Farbenkonzert ein. Sein Platz war bestimmt durch den Zweck, durch die praktischen Rücksichten.

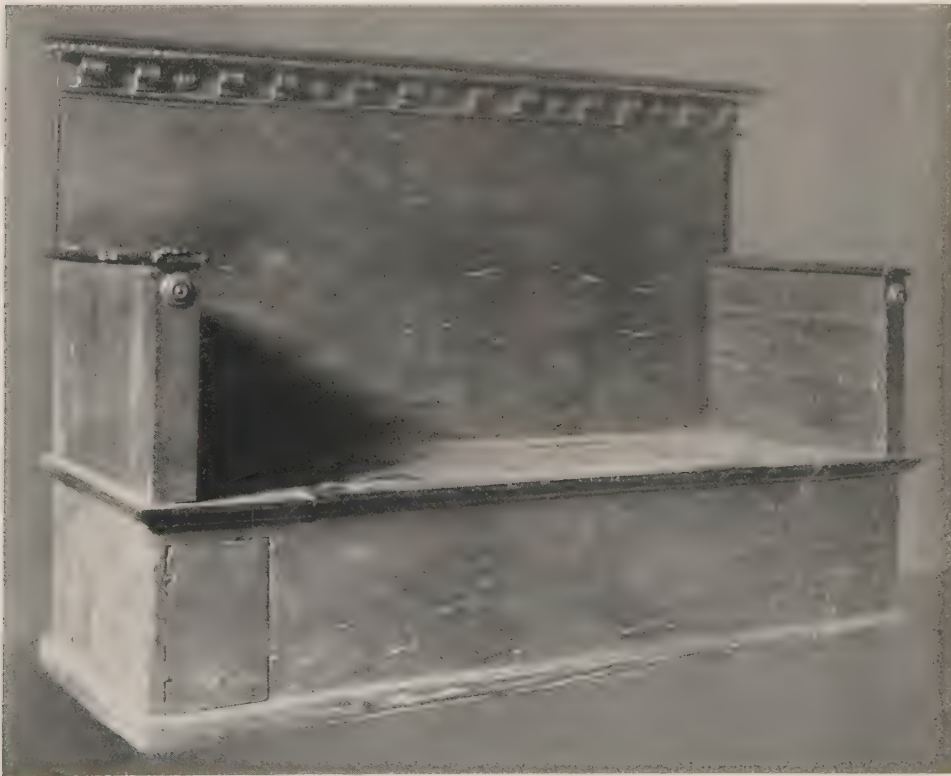
Es ist kein Zufall, daß auf Andrea del Sartos Geburt Mariä (Abb. 144) das Bett in der Mitte der Breitwand gegenüber dem Kamin aufgestellt ist. Eine architektonische Disposition beginnt in der Hochrenaissance die Stellung des Möbels zu regeln. Noch mehr liegt die Einheit im Charakter der wenigen Möbel, die an den Wänden verteilt sind. Die gleichen architektonischen Elemente kehren im Bett, im Trono wieder. Die gleiche auf Größe und Einfachheit gerichtete Gesinnung bestimmt die lässige Gebärde, die stille Größe der Menschen, die sich in diesem Raume bewegen. Die Kahlheit der Wände verstärkt den Eindruck der Ruhe. In den architektonisch gegliederten Räumen (Festsaal des Palazzo Massimi in Rom) sind die Wände in harmonisch abgestimmte Felder geteilt, die dem Möbel seinen bestimmten Platz geben, wie später die Felderteilung im Rokoko. In den abgemessenen Ernst solcher Räume passen ganz wenige, strenge, durch einfache Rahmung gegliederte oder auf die Architektur abgestimmte Möbel von edler Vornehmheit. Man hat diese Strenge nicht lange beibehalten. Die späte Renaissance geht andere Wege.

In den Prunkräumen der Spätrenaissance (Beispiele in Florenz: Palazzo Vecchio, in Venedig: Dogenpalast) sind es die eingelassenen Gemälde der Decken, der Wände, der schwere Stuckdekor, die in erster Linie den festlichen Eindruck bestimmen. Man hat in den Sälen des Dogenpalastes in Venedig durch die Vertäfelung mit durchgehenden Wandbänken ein Gegengewicht zu schaffen gewußt und dadurch das isolierte Möbel noch mehr ausgeschaltet. Ähnlichen Charakter haben wohl auch die Wohnräume gehabt, über



deren Ausstattung die alten Quellen berichten. Francesco Sansovino erzählt in der *Venezia nobilissima* von dem Prunk der kostbaren Stoffe, Samte, Ledertapeten, Teppiche und Bandello beschreibt in seinen *Novellen* Zimmer, deren Wände ganz mit Samt, Brokat oder golddurchwirkten Stoffen bezogen waren. Das Möbel dieser Zeit ist ein Objekt des Luxus, es wirkt durch die Größe, durch die ausladende Form, durch den plastischen Dekor. Die stoffbespannten Lehnstühle, die monumentalen Tische, die Truhen mit geschnitzten Reliefs halten sich in diesen Räumen durch die prätentiose Form, durch die Kostbarkeit, den Prunk der Aufmachung. Der Barock hat den Charakter nur noch gesteigert.

Die Stufen im Wandel der Gebrauchsform zur Kunstform kann man bei der Truhe (im Mittelalter *cofano*, *forziere*, seit dem Cinquecento *cassone*, venezianisch *arca*, *arcella*) am deutlichsten verfolgen. Ihre Verwendung war dieselbe wie im Norden. Der trogartige Reisekoffer (*madia*) und die Sitztruhe waren sachliche Behälter. Die hohe Tischtruhe, mehr für repräsentative Zwecke bestimmt, war ein Schaustück von monumentaler Größe. Das bescheidene Gebrauchsmöbel war schmucklos, mit einfacher Profilgliederung versehen oder mit Malerei dekoriert, wie die Nonnentrühen, deren eingezogene Wannenform praktischen Rücksichten diente und noch nicht von künstlerischer Absicht diktiert war. Die Front ist bei diesen gewöhnlich in fünf Felder



125. Einfache Cassapanca des frühen 16. Jahrhunderts  
München, Ehem. Sammlung Frhr. v. Tucher



128. Thronszitz des Giuliano dei Medici. Florenz, um 1510  
Ehem. Sammlung Demidoff, Florenz

durch Felder, die von dünnen Profilen umrahmt sind, die Regel (Abb. 115). Die Felder sind aus der übergeordneten Form der Cassonenwand entwickelt. Das Rahmenwerk wird im architektonischen Aufbau ausgenützt. In den umrahmenden Leisten geometrische oder ornamentale Intarsien, in den Füllungen neutrale geometrische, ornamentale oder figürliche Intarsien.

Die weitere Entwicklung geht auf Durchgliederung dieser Einheit. Der Sockel wird kräftiger profiliert nach Vorbild der antiken Basis und als Träger betont. Der plastische Dekor des Körpers wird auf die Ecken verlegt, der obere Abschluß wird gebälkförmig. Der Deckel wird ebenfalls als selbständige Form durchgebildet, er wird dachförmig und wirkt als Bekrönung (Abb. 117). Damit ist schon der Übergang zur folgenden Zeit gegeben, die die Truhe als in sich geschlossenes, kubisches Ganzes, als Monument empfindet, an dem aber der Hauptschmuck ein selbständiges, in sich geschlossenes Kunstwerk ist, ein Gemälde. Die Blütezeit der Truhe sind die Jahre von etwa 1470–1510. Die Tektonik der Cassonebilder aus dieser Zeit

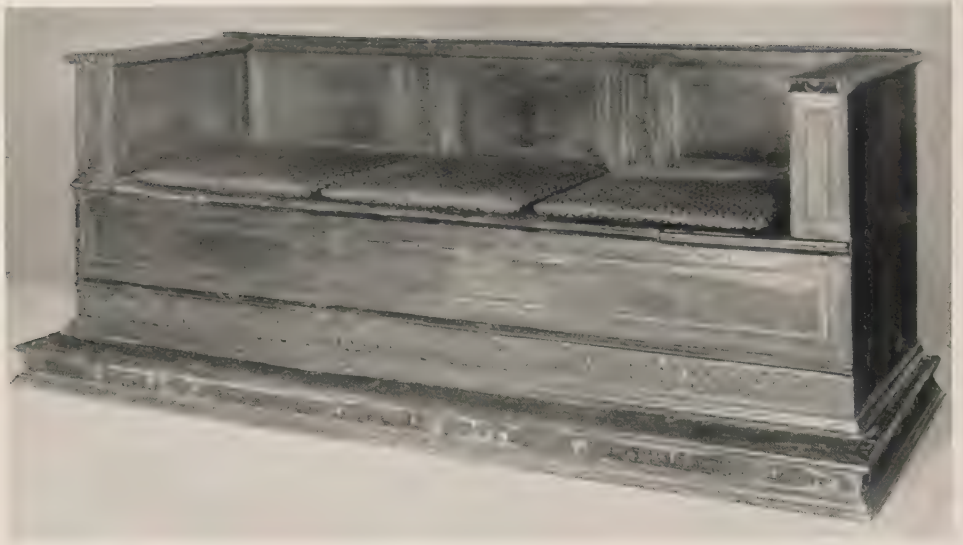
mit ihrem straffen Aufbau, der formalen Vereinfachung, der Konzentration, Ausschaltung des nebensächlichen Details, der genrehaften Züge gibt ein Abbild der Entwicklung in der Form der Cassone selbst. Allerdings, der Widerspruch zwischen Dekor und Rahmen in der Verbindung selbständiger Kunstwerke, der Gemälde und des gegliederten Aufbaues, bleibt noch, obwohl die Form des Cassone von den Künstlern in die Hände genommen und im Sinne der neuen Tektonik umgebildet ist. Die Strozzitruhe von 1512 in Berlin (Abb. 117) steht an der Grenzscheide. Selbständige, plastische Gestaltung und isolierte Dekoration stehen für sich. Cassone und Cassonebild sind getrennte Kunstwerke, besonders wenn Maler von Rang wie Botticelli, Filippino, Pollaiuolo, Jacopo Sellaio, Bartolomeo di Giovanni (der fruchtbarste aller Cassonemaler) und Piero di Cosimo (dessen Prokrisbild in London vielleicht das feinste Werk dieser Art ist) als Cassonemaler tätig sind. Nur im größeren Zusammenhang, im bunten Dekor des ganzen Raumes mit Gemälden und Stoffen findet diese farbige Buntheit wieder einen Ausgleich. Es ist ein Werturteil, wenn heute Gemälde, die ursprünglich als Mittelbilder oder als Seitenbilder in die Möbel eingelassen waren, zu den Schätzen der großen Galerien gehören. Die Hochrenaissance hat auch bald auf das Cassonebild verzichtet. Eine Verbindung von Truhe und Dekor liegt im Inhaltlichen, in der Wahl des Themas, das durch fein versteckte Symbolik mit der Bestimmung verknüpft ist. Antike Stoffe, die humanistische Gelehrsamkeit wieder zum Allgemeingut gemacht hatte, Verherrlichung von Tugenden, der Treue, der Beständigkeit, vor allem antike Liebessagen, deren Inhalt lebendig und mit den Anspielungen auf den Zauber der Frauenschönheit und auf Männerkraft allgemein verständlich war, sind der Hauptdekor auf Brauttruhen. Im Inneren der Truhe ging die Erotik noch einen Schritt weiter, und auf der Rückseite des Deckels hat man öfters die jugendliche Schönheit der nackten Brautleute verewigt.

Eine spezielle Form sind Truhen mit geschweiftem, an den Seiten eingezogenem Grundriß. Sie scheinen für einen bestimmten Platz gemacht zu sein. (Florentinertruhe um 1470, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.)



129. Cassapanca. Florenz, um 1550  
Florenz, Museo Nazionale





130. Cassapanca aus dem Palazzo Strozzi  
Berlin, Böhler

Außer der Dekoration mit Gemälden kommt, besonders bei den einfacheren Truhen, die Dekoration mit Intarsien vor (Abb. 118). In die Felder werden Landschaften, Architekturen gesetzt, in die Umrahmungen laufende Ranken oder neutrale, geometrische Muster. (Florenz, Museo Civico, Bardini, Museo Nazionale. Truhen im Stil des del Tasso.) Im nördlichen Italien sind die in der Form einfacheren, durch Rechteckfelder gegliederten Certosina-Truhen beliebt, bei denen Rahmen und Füllung mit einem Ornament aus weißen Bein- und Ebenholzplättchen besetzt sind. Manche von diesen Truhen haben den ausgeschnittenen Sockel, der an nordische Formen erinnert. Dieser Umstand legt den Gedanken an eine Entstehung in Venedig nahe, wo die Truhe mit gotischem Holzschnittwerk sich lange gehalten hat.

Bei den oberitalienischen Truhen des Quattrocento fehlt die architektonische Klarheit und Straffheit. Der Einfluß des Nordens bleibt lange fühlbar. Die Flachschnitt-Truhen aus Tirol, die schon früher erwähnt wurden, sind auch in der Poebene und im Etschgebiet nachgeahmt worden. (Rechteckige Truhen mit figürlichen Szenen in Flachschnitzerei.) Nur die Residenzen waren modern gesinnt. Die Truhen, die für Paola Gonzaga (seit 1477 Gemahlin des Grafen Leonhard von Goerz) gefertigt wurden, zwei im Rudolfinum zu Klagenfurt, zwei im Grazer Dom, gehen auf Entwürfe von Mantegna zurück. Die erstgenannten haben flache Stuckreliefs mit Darstellungen aus der Geschichte Trajans und der Witwe. Die Truhen in Graz sind mit Elfenbeinreliefs dekoriert. Dargestellt sind Trionfi (nach Petrarca), Triumphzüge des Todes, der Keuschheit, Amors, der Weisheit, der Zeit, der Gottheit, die von Stambeckhino geschnitzt sein sollen. Die Form ist schon ganz plastisch, kubisch empfunden.

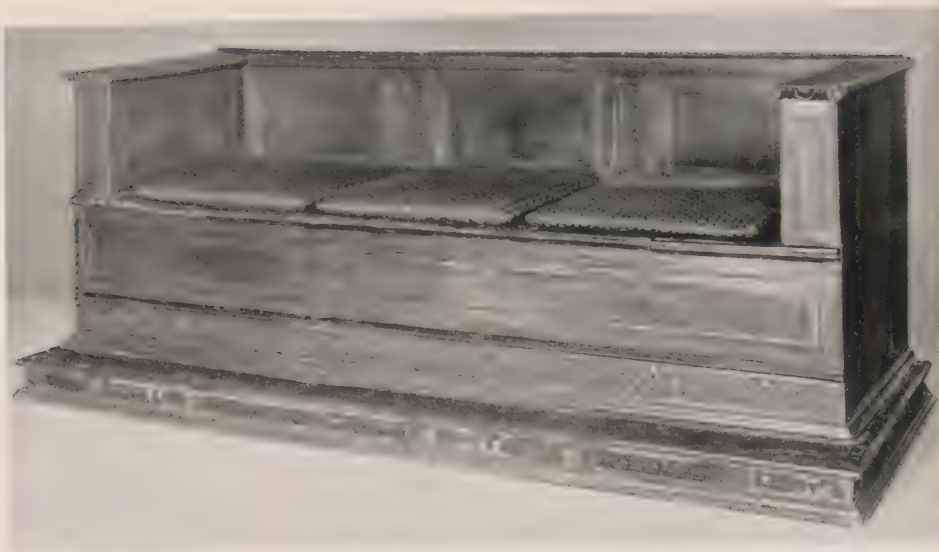
Venedig geht bis zum Cinquecento eigene Wege. Die Nähe des Orients, der Levantehandel haben von jeher den Sinn für prunkvolles Material, für Glanz und Reichtum



131. Schlafzimmer, früher im Palazzo Davanzati, Florenz

geweckt. Vielleicht hat auch die Enge der venezianischen Räume die Veranlassung gegeben, den Dekor zu häufen, zu starker Intensität zu steigern. Das venezianische Haus hat bis zum Rokoko nur einen großen, durchgehenden, nach beiden Seiten mit Fenstern versehenen Saal; die eigentlichen Wohnräume sind klein und nebensächlich. Vergoldete Decken, Verkleidung der Wände mit kostbaren Stoffen, mit Gemälden, Bildteppichen, werden schon in alten Beschreibungen gerühmt (vgl. Abb. 119). Die Ansprüche an das Material sind immer höher gewesen als in den anderen Städten Italiens. Mit Seide überzogene Truhen werden in den Inventaren erwähnt, auch Intarsiatruhen verschiedenen Formats. In der Vorliebe für Glanz und Prunk des Materials liegt vielleicht der Grund, daß (abgesehen von den gewöhnlichen Vorratstruhen) die bemalten Truhen viel seltener sind als die Truhen mit vergoldetem Stuckdekor, die meist von ungewöhnlicher Form, sarkophagartig eingezogen, zum Teil sogar mit ausgeschnittenen Sockeln versehen, mit großzügig stilisierten Pflanzenranken dekoriert sind. Die große Brauttruhe kommt erst im Cinquecento vor. Vorher war die kleine Arcella üblich.

Erst die Zeit der Hochrenaissance bringt die klassische Einheit von Form und Dekoration (Abb. 120–123). Die Einlagen, Gemälde, Intarsien verschwinden, sie werden ersetzt durch den plastischen Dekor des Schnitzwerkes antikisch-klassischen Gepräges, das mit der Zeit immer mehr zur Fülle gesteigert wird und schließlich im Barock zu bewegtem Reichtum übergeht. Zugleich wird die Form des Körpers umgewandelt. Sie wird durch Einschnürung, Verjüngung und Wölbung selbständig, in



130. Cassapanca aus dem Palazzo Strozzi  
Berlin, Bohler

Außer der Dekoration mit Gemälden kommt, besonders bei den einfacheren Truhen, die Dekoration mit Intarsien vor (Abb. 118). In die Felder werden Landschaften, Architekturen gesetzt, in die Umrahmungen laufende Ranken oder neutrale, geometrische Muster. (Florenz, Museo Civico, Bardini, Museo Nazionale. Truhen im Stil des del Tasso.) Im nördlichen Italien sind die in der Form einfacheren, durch Rechteckfelder gegliederten Certosina-Truhen beliebt, bei denen Rahmen und Füllung mit einem Ornament aus weißen Bein- und Ebenholzplättchen besetzt sind. Manche von diesen Truhen haben den ausgeschnittenen Sockel, der an nordische Formen erinnert. Dieser Umstand legt den Gedanken an eine Entstehung in Venedig nahe, wo die Truhe mit gotischem Holzschnittwerk sich lange gehalten hat.

Bei den oberitalienischen Truhen des Quattrocento fehlt die architektonische Klarheit und Straffheit. Der Einfluß des Nordens bleibt lange fühlbar. Die Flachschnitt-Truhen aus Tirol, die schon früher erwähnt wurden, sind auch in der Poebene und im Etschgebiet nachgeahmt worden. (Rechteckige Truhen mit figürlichen Szenen in Flachschnitzerei.) Nur die Residenzen waren modern gesinnt. Die Truhen, die für Paola Gonzaga (seit 1477 Gemahlin des Grafen Leonhard von Goerz) gefertigt wurden, zwei im Rudolfinum zu Klagenfurt, zwei im Grazer Dom, gehen auf Entwürfe von Mantegna zurück. Die erstgenannten haben flache Stuckreliefs mit Darstellungen aus der Geschichte Trajans und der Witwe. Die Truhen in Graz sind mit Elfenbeinreliefs dekoriert. Dargestellt sind Trionfi (nach Petrarca), Triumphzüge des Todes, der Keuschheit, Amors, der Weisheit, der Zeit, der Gottheit, die von Stambecchino geschnitzt sein sollen. Die Form ist schon ganz plastisch, kubisch empfunden.

Venedig geht bis zum Cinquecento eigene Wege. Die Nähe des Orients, der Levantehandel haben von jeher den Sinn für prunkvolles Material, für Glanz und Reichtum





131. Schlafzimmer, früher im Palazzo Davanzati, Florenz

geweckt. Vielleicht hat auch die Enge der venezianischen Räume die Veranlassung gegeben, den Dekor zu häufen, zu starker Intensität zu steigern. Das venezianische Haus hat bis zum Rokoko nur einen großen, durchgehenden, nach beiden Seiten mit Fenstern versehenen Saal; die eigentlichen Wohnräume sind klein und nebensächlich. Vergoldete Decken, Verkleidung der Wände mit kostbaren Stoffen, mit Gemälden, Bildteppichen, werden schon in alten Beschreibungen gerühmt (vgl. Abb. 119). Die Ansprüche an das Material sind immer höher gewesen als in den anderen Städten Italiens. Mit Seide überzogene Truhen werden in den Inventaren erwähnt, auch Intarsiatruhen verschiedenen Formats. In der Vorliebe für Glanz und Prunk des Materials liegt vielleicht der Grund, daß (abgesehen von den gewöhnlichen Vorratstruhen) die bemalten Truhen viel seltener sind als die Truhen mit vergoldetem Stuckdekor, die meist von ungewöhnlicher Form, sarkophagartig eingezogen, zum Teil sogar mit ausgeschnittenen Sockeln versehen, mit großzügig stilisierten Pflanzenranken dekoriert sind. Die große Brauttruhe kommt erst im Cinquecento vor. Vorher war die kleine Arcella üblich.

Erst die Zeit der Hochrenaissance bringt die klassische Einheit von Form und Dekoration (Abb. 120–123). Die Einlagen, Gemälde, Intarsien verschwinden, sie werden ersetzt durch den plastischen Dekor des Schnitzwerkes antikisch-klassischen Gepräges, das mit der Zeit immer mehr zur Fülle gesteigert wird und schließlich im Barock zu bewegtem Reichtum übergeht. Zugleich wird die Form des Körpers umgewandelt. Sie wird durch Einschnürung, Verjüngung und Wölbung selbständig, in



132. Florentiner Cassapanca, um 1550  
New York, Metropolitan Museum

sich geschlossen, sie verliert die kubische Einfachheit. Die Truhe wird zum Monument, das den Gebrauchszweck kaum mehr ahnen läßt, das selbst wieder einen Sockel braucht und deshalb auf einen Untersatz gestellt wird. Daß man ein Möbel vor sich hat, merkt man erst wieder, wenn man die abgeflachte Rückwand sieht, die von praktischen Bedürfnissen diktiert ist, auf die Aufstellung an der Wand Rücksicht nimmt. Vorbild ist der Sarkophag der Antike und der Renaissancezeit. Der Bronzesarkophag der Medici von Verrocchio in San Lorenzo in Florenz hat Gegenbeispiele im Möbel. Man überträgt, wie schon vorher, die Wandgliederung in Sockel, Körper, Fries auf den Möbelkörper, oder man geht über zu einer neuen Umformung in Wannenform, die an den bewegten Umriß keramischer Muster anknüpft. Die Truhe wird als bewegliches Möbel durch Füße vom Boden abgehoben. Die Löwenfüße sind ein Motiv, das schon die Antike gekannt und in gleicher Absicht verwendet hat. Der Körper verjüngt sich unten, schon weil dadurch das Sitzen erleichtert wird, oder er wird, wenn er die geraden Seitenflächen bewahrt, mit einem Ablauf versehen, der entweder mit Eierstab oder mit Beulenmuster dekoriert ist; er wölbt sich in der Mitte aus und ist, wie eine Urne, oben am Hals eingeschnürt. Als notwendige Bekrönung kommt dann dazu der profilierte und mit einem Anlauf versehene Deckel. Die Dekoration selbst ist mehr eine Gliederung. Als Motive werden dabei Architekturformen bevorzugt, die stärkeres Relief vertragen, wie Pfeifen, Triglyphen, Metopen und Hermen. Die stilistischen Parallelen aus anderen Kunstgebieten, aus Malerei und Skulptur, brauchen hier kaum einzeln angeführt zu werden.

Durchaus die gleichen Phasen der Entwicklung zeigt auch das Chorgestühl mit seinem figürlichen Schmuck. Der Born des antiken, architektonischen Vorbildes wird dabei stark in Anspruch genommen. Dazu kommt Figürliches, Mythologien in friesartiger Aneinanderreihung mit diagonalen Eckmotiven, die von einer Seite zur anderen überleiten, Masken, Putten, geflügelte Fabelwesen, Gefangene, die antiken

Triumphbogen entlehnt sind, weiter Wappen und vollsaftiges Rankenwerk, und als neue Erfindung Kartuschen mit Füllungen (Truhen im Stil des Vasari, Florenz, Palazzo Vecchio). Die Verteilung wechselt. Akzentuierung der Mitte und Ecken ist ebenso häufig wie gleichmäßige Musterung des ganzen Körpers mit Schuppen, Flechtbändern, die den Nachdruck auf den Gesamtumriß legt.

Für Malerei im Sinne der vorhergehenden Generationen ist an diesen strengen, anspruchsvollen Monumenten kein Platz mehr; nicht nur, weil jetzt die Schönheit des Materials, des Nußholzes, recht zur Geltung kommen soll, sondern weil die Einheitlichkeit zerstört würde. Was man sich an Farbe erlaubt, dient zur Steigerung der plastischen Wirkung. Man hat das Holz mit einem bräunlichen Ton getränkt, der sich der Naturfarbe anschließt, aber die Ungleichheit des Materials aufhebt; man hat auch einzelne Teile mit Gold gehöht.

Die besten Truhen dieser Art werden Florentiner Künstlern zugeschrieben, die sie für römische Familien gefertigt haben (Abb. 124). Die figuralen Kompositionen haben eine gewisse Verwandtschaft mit den Gemälden der Raffaelschule. Andere sind venezianischen Ursprungs. Die Motive des plastischen Dekors sind gewöhnlich der



133. Kleine Kredenz. Florenz, um 1560  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

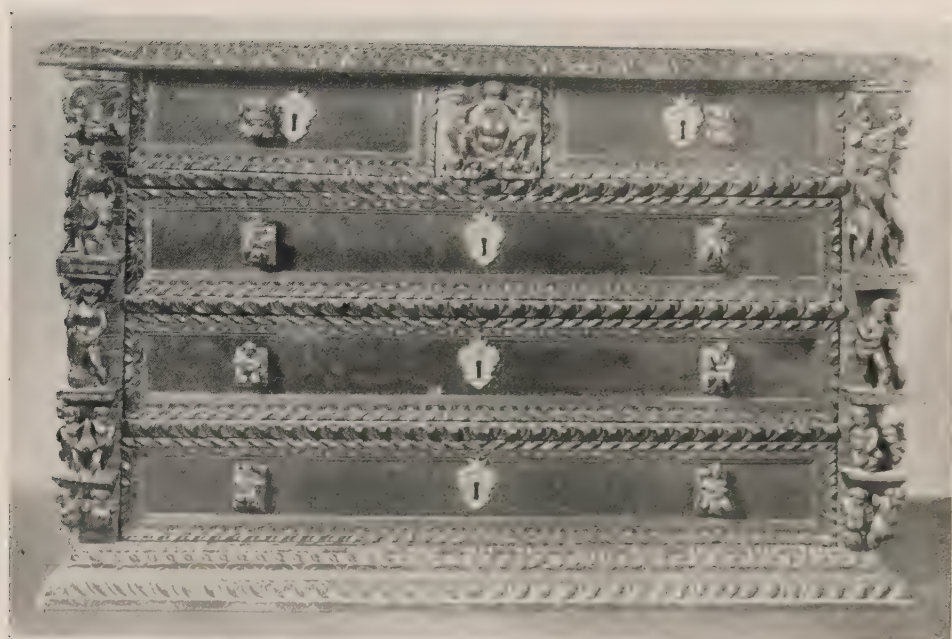




134. Sienesische Kredenz. Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

klassischen Mythologie, auch der römischen Geschichte und manchmal der Bibel entnommen. Die Gruppen umziehen in durchlaufender Reihe den Körper wie beim antiken Sarkophag. Ein venezianischer Cassone des Berliner Schloßmuseums mit dem Zug des Neptun und geflügelten weiblichen Eckhermen, oder Cassoni des Victoria and Albert Museums in London mit Allegorien der Jahreszeiten und Szenen aus der Geschichte Davids haben durchgehenden Figurenfries. Die Mitte ist durch ein Wappen akzentuiert, und entsprechend tragen auch die Ecken figürliche, übereck gestellte Dekoration. Bei anderen geschnitzten Truhen ist die altertümliche Felderteilung noch vorhanden (Berlin, Schloßmuseum, mit Niobidenszenen und Huldigungsgruppen in der Art des Polidoro da Caravaggio, Abb. 122). Zu den besten gehören die Truhe der Commune von Spoleto (Abb. 123) und die Hochzeitstruhe des Delfin Laurenzetti von 1570 in London. Diese Möbel der Hochrenaissance sprechen ganz anders zum Menschen als die bemalten Truhen des 15. Jahrhunderts. Sie sind prätentios geworden. Sie haben eine laute, pathetische Gebärde. Das Gebrauchsgerät hat eine Steigerung zum Kunstwerk erfahren, die den eigentlichen Zweck kaum mehr ahnen läßt. Diese plastisch dekorierten Cassoni sind die Prunkstücke. Als Leistungen eines vornehmen, zurückhaltenden Geschmacks sind die einfachen Sitztruhen mit Flachdeckel, mit Gliederung durch Felderteilung, mit der Aufteilung durch Profilbänder und Laubstäbe, mit Betonung der Ecken, auch der Mitte durch Pilaster, oder mit einfacher Akzentuierung durch Masken viel ansprechender. Im späten 16. Jahrhundert wird der Cassone immer seltener. Im 17. wird er ersetzt durch den Schrank.

Ein verkleinertes Abbild des Cassone ergibt die Form der *Cassetta* (auch *cofano*),



135. Cassettone. Florenz, um 1600  
Ehem. Florenz, Castello Vincigliata

der Schmucktruhe. Bis zum frühen 15. Jahrhundert hat man den Schmuck und andere Kostbarkeiten in kleinen, mit Stuck und Malerei dekorierten Schachteln aufbewahrt. Später kommen die mit pastiglia (pasta di riso, einer Stuckmasse) überzogenen Kästchen auf, die Reliefs auf vergoldetem Grund tragen. Im 16. Jahrhundert bürgern sich die geschnitzten Kassetten ein, die die gleichen Motive verwerten wie die großen Truhen. Zuerst sind sie eingelegt, mit Stuckornamenten dekoriert, später geschnitzt, mit Gold aufgelichtet; manchmal sind sogar Marmorplatten eingelassen zur Steigerung des kleinodienhaften Eindrucks. Die cassetta rechnet bei der Feinheit der Ausführung und dem Reichtum an Einzelheiten mit einer ähnlichen Wirkung wie der coffre à bijoux der Louis XIV-Zeit.

Jede Truhe konnte als Sitzbank dienen. Man hat in Florenz Truhen geschaffen, bei denen dieser Zweck besonders deutlich ausgedrückt ist. Sie sind viel breiter, haben geschweiften Grundriß, der sich an den Seiten in weicher Kurve verjüngt, oder sie sind ausdrücklich unten eingezogen zum Schutze gegen die Beschädigung durch Füße. Die Dekoration ist möglichst zurückhaltend. Profilrahmen und geometrische Intarsien lassen die Hauptform zum Wort kommen. (Beispiele im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.)

Will man den Unterschied zwischen nördlicher und südlicher Formanschauung an einem deutlichen Beispiel fassen, darf man nur die Truhensbank vergleichen. Die zwecklichen Voraussetzungen sind die gleichen. Im Süden wie im Norden war die mehrsitzige Bank (panca, banco, mittellateinisch banchum) auch Ehrensitz. Sie hat als solche, wie die französische chaire, Auszeichnung durch überhöhte Rücklehne erhalten. Diese Lehnstühle mit hoher Lehne (scanno) haben die Form des gotischen Lehnstuhls der



136. Zweigeschossiger Schrank. Oberitalien, um 1550  
Berlin, Schloßmuseum



nordischen Länder. Durch Verbindung von Bank und Truhe entstand die Truhentisch (archibanco). Sie ist im nördlichen Italien beheimatet und wohl im 15. Jahrhundert nach Toscana gewandert, wo sie den Namen cassapanca erhielt. Eine zweite Art dieser Truhentisch, die die Erinnerung an die Entstehung aus einer Verschmelzung von Bank und Vertäfelung (spalliera) deutlicher bewahrt hat, ist der trono. Er ist im Grunde nichts anderes als ein verbreiteter Lehnstuhl (scanno), eine Bank auf Stufen mit einer hohen Lehne. In patriarchalischer Zeit stand der Ehrensitz der Ehegatten im wichtigsten Wohnraum, im Schlafzimmer, das zugleich Empfangszimmer



137. Florentiner Tisch mit Klapplatte. Um 1600  
Messrs. Goode & Fox, London

war. Wieder mögen kirchliche Möbel, die Bischofssitze im Chor, als Vorbilder für die Ausgestaltung eine Mittlerrolle gespielt haben. Die älteren Beispiele vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts kann man noch mit der gotischen Wandbank in Parallele bringen. Ein Truhentisch mit verlängerten Seitenwänden und überhöhter Rückwand, die durch ein Gesims abgeschlossen ist, ist die Grundform. Diese zeigt eine Truhentisch aus dem frühen 16. Jahrhundert (in der ehemaligen Sammlung von Tucher, München), die an die ältere Bretterbank im Norden erinnert (Abb. 125). Das ist der eine Bestandteil. Dazu kommt ein zweiter. Als besondere Auszeichnung kannte das Mittelalter den Baldachin, der beim hohen Lehnstuhl mit der Lehne verbunden war. Auf einem Predellenbild mit Szenen aus der Legende des hl. Nikolaus von Giuliano Pesello der Casa Buonarroti in Florenz (Abb. 127) ist ein Thron dargestellt mit gotischem Baldachin; die Flächenteilung des Möbels durch profilierte Füllbretter gehört stilistisch bereits der Renaissance an. Aus diesen Bestandteilen, Baldachin und Wandbank, entwickelt sich die Tektonik des Möbels. Der Norden gliedert vertikal, der Süden läßt die Horizontale mit Profillgliederung und überträgt dann auf die Rückwand die



138. Mantuaner Schreibe-  
schrank, Um 1500  
London, Victoria and Albert Museum



139. Schreibschrank eines Kardinals Farnese (Papst Paul III.?)  
Lugano, Prinz Friedrich Leopold

Ordnung, die Wandgliederung. Man läßt den Baldachin auf seitlichen Pfeilern oder Säulen aufrufen, schafft also um den Sitz einen Umbau; erst später wird dieser mit dem Sitz verschmolzen. Jeder Teil wird im Anschluß an die Architektur entwickelt; der





140. Carpaccio, Geburt Mariä  
Bergamo, Museum

Baldachin wird zum Gebälk und die Rückwand wird durch Pilaster gegliedert. In die Gliederung wird dann die Bank einbezogen, und der ganze Aufbau erhält als isoliertes Monumentalmöbel wieder einen eigenen Sockel. Ein Sieneseer Thron im Schloßmuseum Berlin ist als architektonischer Aufbau noch nicht ganz einheitlich. Die seitlichen Pilaster ruhen auf Konsolen und tragen Konsolen, auf denen das vorkragende Gebälk ruht. Die originale, noch isolierte Bank fehlt. Die Einzelausgestaltung, die vergoldete Ornamentik auf blaugetöntem Grunde erinnern an die Art des Lorenzo Marrina. Ausgezeichnet in seiner Einfachheit ist der Thron des Philippo Strozzi (jetzt Sammlung Maurice de Rothschild in Paris). Rückwand und Truhe sind als selbständige Teile nebeneinandergesetzt. Die Rückwand wird von kompositen Pilastern abgegrenzt und von einem flachen Gebälk abgeschlossen, bei dem die Feinheit der Proportionen noch durch die Intarsien gehoben ist. Später werden alle Teile durch die Gliederung verknüpft. Beim monumentalen Thron des jungen Giuliano dei Medici (Abb. 128, ehem. Slg. Demidoff) und ähnlich

auf dem Fresko des Andrea del Sarto, Geburt Mariä, in der Annunziata in Florenz (Abb. 144), sind die Seitenlehnen in den architektonischen Aufbau als Basis der seitlichen Säulen einbezogen. Die Gliederung setzt sich in der Aufteilung von Truhe und Gebälk fort. Als Schöpfung von vollendeter Klarheit und durchgegliederter Einheitlichkeit, voller Würde und Ruhe, fordert das Möbel zum Vergleich mit den Chorgestühlen, ja mit der großen Architektur heraus.

Eine Reduktion des Trono ist die Cassapanca, eine Reduktion zu wohnlicher Einfachheit in der Form, nicht im Ausmaße (Abb. 129 ff.). Dieses bleibt in der Regel noch so mächtig, daß ein erwachsener Mensch die Cassapanca als Schlafpritsche benützen kann. Diese Art von Truhenbank kommt hauptsächlich in Florenz vor; dem übrigen Italien scheint sie unbekannt zu sein. Vom Thron unterscheidet sie sich durch die niedrige Rücklehne, die im Laufe des 16. Jahrhunderts bis zur Höhe der Seitenlehne herabgeführt wird. Die Beispiele vor Ende des 16. Jahrhunderts sind einfach, ungegliedert. Die späteren Möbel sind nicht nur durch die stärkere Plastik der Ornamentik, die größere Mächtigkeit der Form charakterisiert, wichtiger noch ist die rationelle Durchgliederung, die den Aufbau vereinheitlicht. Truhe und Lehne sind bei den älteren Möbeln unverbunden



141. Bett von 1337  
Pistoja, Kirche des Ospedale del Ceppo



142. Ghirlandajo, Geburt Mariä. 1490  
Fresko in Florenz, S. Maria Novella

aufeinandergesetzt. Im 16. Jahrhundert wird die Seitenlehne blockhaft verbreitert, die Vertikale der Seitenlehne setzt den vertikalen, seitlichen Abschluß der Truhe fort. Man gewinnt so eine Front, die mit Ornamentik besetzt werden kann: mit Palmetten, Voluten, Masken, die ungemein wirkungsvoll angeordnet sind (Abb. 132, Beispiele in Florenz: Palazzo Davanzati, Museo Nazionale, Berlin: Schloßmuseum u.ö.). Löwenfüße, Voluten, Kapitäle, Balusterformen treten in den Doppeldienst rahmender und füllender Tektonik. Gleichartige Felder in einfachen Profilrahmen knüpfen die Verbindung von Truhe und Lehne noch enger. Oder die aufsteigende Kurve der eingezogenen Truhe wiederholt sich in der Kurve der Lehne (Abb. 129). Denkt man sich die Bänke mit geschweiften Lehnen mit den nötigen Polstern belegt, so ist der Schritt zum modernen Sofa nicht groß. Auch die Cassapanca kann durch den Reichtum an dekorativer Ornamentik im bekrönenden Aufsatz der Rückwand zum repräsentativen Monumentalmöbel gestempelt werden (Cassapanca mit Mediceerwappen in der ehemaligen Sammlung Jules Porgès in Paris, mit liegenden Nymphen in der Bekrönung, früher im Palazzo Davanzati in Florenz, Abb. 131). Man hat mit Recht die Cassapanca als das vornehmste Möbel der italienischen Renaissance und als eines der vornehmsten aller Zeiten bezeichnet. Gebrauchszweck und Kunstform sind in unlösbarer Einheit verbunden. Kostbarere Möbel sind später noch genug geschaffen worden, künstlerisch wertvollere nicht.

Das Gegenstück zum gotischen Stollenschränk ist in Italien die Kredenz (credenza, credenzone, auch buffetto, Abb. 133 f.). Die offene, hochgestelzte Kastentischform des Stollenschranks hat im Süden keinen Anklang gefunden. Nur ausnahmsweise kommt sie auf italienischen Bildern vor, wie auf dem Verkündigungsbild von Cotignola (Abb. 86), in einer Umformung, die beweist, daß das porträtierte Möbel in Italien entstanden ist. Auch die provisorischen Kredenzen, Stufenaufbauten mit dem Prunkgeschirr, waren





Vittore Carpaccio, Traum der hl. Ursula  
Venedig, Akademie





143. Venezianischer Meister, Wunder des hl. Antonius  
Fresko in Padua, Scuola del Santo





144. Andrea del Sarto, Geburt Mariä. 1514  
Fresko in der Annunziata, Florenz

üblich (Bild von Jacopo Sellaio in den Uffizien). Die Renaissance hat auch hier die offene Konstruktion verlassen und ist zur geschlossenen Form übergegangen. In der einfachsten Grundform ist die Kredenz ein halbhoher kubischer, zweitüriger, seltener eintüriger Schrank von verschiedener Breite, bis zur pfeilerartigen Reduktion. Er dient als Behälter, seine Platte als Anrichte oder zur Schaufstellung des Geschirres. Mit der weiteren Ausgestaltung kommen Schubladen dazu, die gewöhnlich unter der Platte angeordnet sind und die später in der architektonischen Gliederung als Gebälkzone einbezogen werden. Die Gliederung des Kubus erfolgt nach denselben Gesichtspunkten



145. Floris, Wochenstube  
Hannover, Provinzialmuseum

wie bei der Truhe. Bei den älteren Möbeln des 16. Jahrhunderts wird auch hier das Rahmensystem architektonisch verwertet; die Seiten werden durch stehende Felder gegliedert und durch horizontale Felder abgeschlossen. Die Einfachheit, die feine Abgewogenheit ist Kennzeichen der Möbel des 15. Jahrhunderts. Dann erfolgt die Abschrägung der Ecken und in seltenen Beispielen sind die Seiten in weicher Kurve zur Wand zurückgeschwungen, wie bei einem Möbel des Rokoko. Später war auch die Kredenz mit Sockel (*sottopiede* oder *pedana*) und stufenförmigen Stellbrettern (*gradini*) bereichert, die schon das gotische Möbel hatte. Die Felder werden immer mehr mit plastischen Akzenten bereichert, sie erhalten Mittelrosetten, geschnittene Umrahmungen von kräftigem Relief und manchmal geschnittene Füllungen. Schließlich wird auch auf die Fassade das architektonische System von Pilastern und Hermen übertragen, in gleichmäßigem Rhythmus oder mit betonten Ecken, wobei die Schubladenzone als Gebälk ausgestattet oder zu einem Konsolengesims geformt wird, das die Platte trägt. Im 17. Jahrhundert sind die Ecken mit vollrunden Säulen ausgesetzt. Der ausladende Sockel ist entweder profiliert und sitzt unmittelbar auf dem Boden, oder er ist abgerundet, eingezogen, mit Buckeln oder Ornamentik dekoriert und auf Löwenfüße gestellt, so daß auch hier eine Loslösung, Verselbständigung erfolgt, wie bei der Truhe. Für die lokalen Unterschiede scheint die Initiative einzelner Künstler mehr ausschlaggebend gewesen zu sein als die landschaftliche Eigenart. Die Möbel des westlichen Oberitalien charakterisiert der Reichtum an ornamentalem Schnitzwerk, das nicht nur Füllungen, auch Rahmen und Gliederung überzieht.



146. Wangentisch. Florenz, um 1500  
Früher Wien, Sammlung Figdor

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts ist der Schubladenkasten (cassettone) keine Seltenheit mehr. Er ist der Ersatz für die Truhe und die Cassapanca. Er hat statt der Flügeltüren Schubladen, gewöhnlich drei in voller Breite und oben zwei in Halbbreite, die durch ein plastisches Zwischenmotiv getrennt sind. Als Griffe dienen Köpfe von Figuren (Abb. 135). Die Eckpfosten sind besonders reich dekoriert, mit Hermen ausgesetzt oder in mehreren Geschossen mit Figuren ausgestattet, die mit der Schubladenreihe in keiner Verbindung stehen. In ähnlicher Form wie bei Schreibschränken. Eine Kommode dieser Art im Victoria and Albert Museum (Inv. 1746 bis 1862) scheint aus der gleichen Werkstatt hervorgegangen zu sein wie ein florentinischer Schreib-



147. Florentinischer Wangentisch  
Berlin, Böhler





148. Wagentisch. Florenz, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts  
Florenz, Museo Nazionale

schränk mit freiplastischer Schnitzerei in Privatbesitz (vgl. Abb. bei Schottmüller, Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance, S. 266). Ein einfacheres Möbel ist im Castello di Vincigliata in Florenz; andere sind im Palazzo bianco in Genua. Wollte man dem Ursprung der Form nachgehen, müßte man wie beim spätgotischen Möbel wieder Sakristeischränke als Vorbilder anführen, die meist durch Türen verdeckte Schubladenreihen enthalten. Man müßte nach modernem Sprach-



149. Tisch mit geschnitzten Standbrettern. Florenz, nach 1500  
Früher Wien, Sammlung Figdor



150. Tisch mit Balusterfüßen. Oberitalien, 16. Jahrhundert  
Früher Wien, Sammlung Figdor

gebrauch diesen Schubladenschrank eigentlich Kommode nennen. Nicht nur die Form ist die gleiche, auch die profane Verwendung in einer entwickelteren Kultur mit neuen Bedürfnissen.

Der Schrank (armadio, vom lat. *armarium*) hat im italienischen Mobiliar ursprünglich nur kirchlichen Zweck. Er dient zur Aufbewahrung der Paramente in der Sakristei. Oder er ist ein Möbel in öffentlichen Bauten. In das Hausmobiliar ist er mit der Steigerung der Wohnkultur erst im späten 15. Jahrhundert aufgenommen worden, wie in der nordischen Spätgotik. Auch hier mit der nötigen Differenzierung der Zwecke.

Der Wandschrank (armadio a muro) ist zuerst im kirchlichen wie im profanen Mobiliar nachweisbar. Im 16. Jahrhundert erhielt er das architektonische Gepräge mit betonter Fassade. In Florenz ist er gewöhnlich zweigeschossig, mit überhöhtem Obergeschoß, mit vier Türen, oder mit einem niedrigen Schubladengeschoß unten. Die architektonische Gliederung unterstreicht die Seiten der Fassade und die Bekrönung. Dadurch, daß bei dem Florentiner Schrank des Schloßmuseums in Berlin Pilaster nur für das Obergeschoß reserviert sind, das Untergeschoß durch konsolenartige Stützen begrenzt ist, wird eine Abstufung erreicht (Abb. 136). Es gibt landschaftliche Varianten. Der Schrank in Toskana und Brescia ist gewöhnlich zweigeschossig, durch ein schmales Schubladenfach abgeteilt und viertürig. Der Schrank der Provinz Emilia hat das Mittelband mit Schubladen nicht, dafür ist im Untergeschoß eine große Schublade angebracht. Im späten 16. Jahrhundert übernahm der Schrank die Aufgaben der Truhe, die damals im Aussterben war. Es gab eingeschossige, zweitürige Schränke (Florenz, Palazzo Vecchio, Collezione Grassi, Abb. 137) oder Schränke mit niedrigem Schubladen-Untergeschoß (Abb. 136). Im 17. Jahrhundert entwickelt sich der neue Typus im Anschluß an nördliche Möbel.

Man hat die architektonische Ordnung auch auf andere Gattungen von Schränken übertragen, wie die Bibliothekschränke, die jetzt auch als selbständige Möbel ausgebaut werden. Ein Musterbeispiel vornehmen Geschmacks ist der Bibliotheksschrank der Zeit um 1560 bei Fürst Liechtenstein in Eisgrub. Ein geschlossenes, mit Türen versehenes Sockelgeschoß ist durch Volutenpilaster gegliedert. Darüber die offenen Regale, durch kannelierte Pilaster getrennt, die in das abschließende Gebälke verkröpft sind. Die Erfindung an sich macht solche Möbel nicht zum Kunstwerk, wohl aber die Einfachheit, die Zurückhaltung, der Ausgleich der Proportionen und die Feinheit, mit der die altbekannten Motive im Aufbau einer neuen Zweckform verwendet sind.

Nur bei einem Möbel scheint der Reichtum an dekorativen Einzelheiten zum Typus gehört zu haben, beim Kabinettsschrank (*studiolo, armadio stipo*). Vielleicht weil man den Behälter dem Inhalt konform bilden wollte – das Möbel diente als Aufbewahrung der Schreibsachen und der Kostbarkeiten –, auch weil die Einteilung in kleine Fächer im Inneren zur Feinarbeit einlud, die man dann auf die Außenseite übertrug. Diese Feinarbeit gehörte so sehr zum Typus, daß man die Meister dieser Möbel eigens benannte (*stipetaj*). Der Kabinett- und Schreibschrank ist zweigeschossig, eigentlich ein Kabinett auf einem Unterbau. Das Kabinett ist mit einer Platte verschlossen, die aufgeklappt die Schreibfläche bildet. Wahrscheinlich, daß man das Kabinett, wie in den anderen Ländern, zuerst als eigenes Möbel bildete, das man wie die kleinen Schreibpulte auf einen Tisch oder ein Möbel stellte. Erst um 1500 hat man Kabinett und Unterteil zu einem schlanken Aufbau verbunden, der in wenig veränderter Form als Sekretär bis zum 19. Jahrhundert geblieben ist. Auf einem der ältesten Beispiele des Schreibschrankes (Victoria and Albert Museum in London, aus der Zeit um 1500, Abb. 138) ist der Unterbau noch ein provisorisches Möbel, ein Konsoltisch



151. Der Strozzi-Schemel. Florenz 1480  
Früher Wien, Sammlung Figdor





152. Andrea del Sarto-Stuhl  
Früher Florenz, Palazzo Davanzati

mit geschnitzten Wangen aus etwas späterer Zeit. Das mit einem Gebälk abgeschlossene Kabinett ist ein Möbel für sich. Es ist vollständig mit Intarsien verkleidet. In den umrahmten Feldern der Außenseite des Klappdeckels sind Schlachtenszenen und Landschaften, an der Innenseite auf einem Band die Devise *plvs oultra*, die man als Devise Karls V. bezeichnet. Das Kabinett enthält mehrere Reihen Schubladen, deren Front mit Ornamentik oder mit Stilleben dekoriert ist. Diese Motive sind auf dem lombardischen oder florentinischen Chorgestühl dieser Zeit keine Seltenheit. Die frühe Entstehungszeit spricht gegen die Annahme, daß das Möbel für Karl V. gefertigt wurde, und mehr dafür, daß der in Cortezza aufgefundene Schrank aus dem Besitz der Gonzaga stammt. Ein Kabinettschrank mit geschlossenem Unterbau und Grottesken-Dekoration war auch auf der Auktion Bardini 1902 (Nr. 578), ein anderer mit In-

tarsiendekor ist im Palazzo Davanzati (Mario Tinti, Abb. 220).

Ein Schreibschrank des frühen 16. Jahrhunderts aus Faenza im Schloßmuseum zu Berlin zeigt bereits den endgültigen Typus. Der Unterbau in Kredenzform, mit zwei nach innen gerückten Türen, abgerundetem Sockel auf Löwenfüßen, das Kabinett etwas verjüngt, mit großem Horizontalfeld, im Gegensatz zur vertikalen Aufteilung des Unterbaues. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts wird auch auf die Flächen Schnitzwerk übertragen. Bei einem ligurischen Möbel der Zeit um 1550 mit dem gleichen Aufbau (im Victoria and Albert Museum) sind Rahmen und Füllung mit geschnitzter Ornamentik überzogen. Ein *stipo* des frühen 16. Jahrhunderts der Sammlung Bagatti Valsecchi in Mailand ist von reliefierten Pilastern eingefast. Ein römischer Schreibschrank der Zeit um 1530 aus dem Besitze eines Kardinals Farnese, vielleicht des späteren Papstes Paul III. (Abb. 139), hat großzügige, vasenförmige Zentralmotive im Geschmack von Benvenuto Cellini. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird der plastische Dekor noch stärker entwickelt. Die Ecken sind durch Hermen und Pilaster betont (Schreibschrank mit Castellani-Wappen der früheren Sammlung Bardini). Bei ligurischen Möbeln sind analog den erwähnten Kommoden die Eckträger zu Pfosten ausgebildet, die in mehreren Geschossen untereinander freiplastische Figuren tragen (Schreibschrank der ehemaligen Sammlung Basilewski, Petersburg). Das 17. Jahrhundert hat dann aus dem Kabinett das überladene, mit seltenen Hölzern und kostbarem Material dekorierte Prunkgerät gemacht, das rasch in ganz Europa Anklang fand und Vorbild wurde für das Möbel des Absolutismus. (Florenz, Palazzo Vecchio, Museo Stibbert.)

Deutlich werden die künstlerischen Absichten der italienischen Renaissance in der Ausgestaltung des Möbels, wenn wir die verschiedenen Formen des Bettes (letto, lettiera) betrachten. Auch in der patrizischen Renaissancekultur blieb das Schlafzimmer der Hauptraum, das eigentliche Empfangszimmer, der Repräsentationsraum, und das Bett war das repräsentative Möbel, das mit allen Mitteln und Zutaten über den Gebrauchszweck hinausgehoben wurde. Durch die vielen Abbildungen auf Interieurs sind wir über den Wandel der Form gut unterrichtet. Originale sind ganz wenige erhalten. Wir sehen hier ab von einer Beschreibung des Alkovenbettes (Abb. 140), das, in einer Wandnische aufgerichtet, ein Teil der Wandarchitektur war, nicht ein Möbel. Die einfache Form des isolierten Bettes der gotischen Zeit – Bett von 1337 im Ospedale del Ceppo in Pistoja (Abb. 141) – deckt sich im wesentlichen mit der gotischen Brettkonstruktion des einfachen, nordischen Möbels; nur die stärkere Überhöhung der Kopfwand, dann die vollständige Bemalung mit sakralen Szenen (Maria von Engeln verehrt) geben ihm eine besondere Note. Der gerade Abschluß der Kopfwand mit dem bekrönenden Gesims zeigt schon den Weg an, wie die weitere Ausgestaltung erfolgen wird. Für monumentalen Ausdruck waren die dünnen Brettwände nicht geeignet. Die architektonische Ausgestaltung, die Übertragung der Steinprofile auf das Holz, erforderten ein anderes Substrat. Man hat deshalb die Wände verstärkt, durch Doppelwände (mit einem Hohlraum im Innern) ersetzt und auf die massigen, kubischen Schichten die architektonischen Formen, die Gesimse übertragen. Auf dem Predellenbild der Casa Buonarroti (Abb. 127) sind Kopfwand (superiore) und Fußwand (postergale) überhöht, die Kopfwand mehr, weil sie, an die Zimmerwand gerückt, wie die Lehne des Thrones ein architektonischer Faktor geworden ist. Der untere Teil des Bettes bildet einen fußlosen Kubus, der auf einem zweiten Boden, der Estrade, aufsitzt. Im vertäfelten Raum kann die Kopfwand durch die Spalliera ersetzt werden. Bett und Wand sind verschmol-



153. Schemel. Italien, 16. Jahrhundert  
Früher Wien, Sammlung Figdor

zen auf Ghirlandajos Fresko, Geburt der Maria, von 1490, in S. Maria Novella in Florenz (Abb. 142). Die Renaissance hat die Fußwand wieder verkleinert, um das ganze Bett als geschlossene Masse zu geben, und die Kopfwand noch mehr erhöht, um dadurch dem Möbel seine Bedeutung zu wahren. Ein mailändisches Prunkbett der Casa Bagatti Valsecchi in Mailand aus dem 16. Jahrhundert trägt an der Kopf- und Fußwand ein figurenreiches Relief, das von kleineren Feldern mit Reliefs umschlossen und von dekorierten Säulen gerahmt ist. Die Wiederholung der gleichen Figuration ergibt die



154. Scherenstuhl des 16. Jahrhunderts  
Mit Wappen der Bentivoglio  
Paris, Musée de Cluny

geschlossene Gesamtform. Auf Ghirlandajos Geburt Johannes des Täu-  
fers ragt die gegliederte, mit einem  
Gesims abgeschlossene Kopfwand  
über die Umrahmung der Türen hin-  
aus. Zur Steigerung dienen noch  
Sockel und Bekrönung, die Bett-  
Truhen (predelle, cassapanche) und  
der Baldachin (cielo). Die mobi-  
len Bett-Truhen werden im späten  
15. Jahrhundert zu einer Estrade  
(pedana), die als durchgehender  
Sockel das Bett trägt. Sie gibt dem  
Aufbau eine neue Basis, und da-  
mit die besondere Bedeutung, die  
Feierlichkeit. Sie macht ihn gleich-  
sam zum monumentalen Altar. Diese  
Truhenstufe fehlt selten. Selbst  
beim Alkovenbett ist sie da. Erst  
nach 1500 verschwindet sie. Von  
da werden die tragenden Pfosten  
die sprechenden Teile. Der Balda-  
chin, der ursprünglich nur zum  
Schutze gedient hatte, der auch Zelt-  
form annehmen konnte, wenn er wie  
ein Mückennetz an einem Punkte  
aufgehängt war (Fresko in der Scuola

del Santo in Padua, Abb. 143), ist in der Hochrenaissance in die Gesamtarchitektur ein-  
bezogen. Auf dem Fresko der Geburt Mariä von Andrea del Sarto von 1514 in  
S. S. Annunziata in Florenz hat der Rahmenbau des Baldachins die Größe des Bettes;  
er ist profiliert und dekoriert wie das Gebälk des Trono, zu dem das Bettgehäuse mit  
geschlossenen Vorhängen eine genaue Analogie bilden würde. Auch die Textilien sind  
in den architektonischen Zusammenhang einbezogen, und die Kränze mit dem ein-  
fachen, zahnschnittartigen Muster erfüllen die Funktion eines Rahmens um den wal-  
lenden Vorhang (Abb. 144). Dieses Florentiner Renaissancebett ist die klassische Re-  
daktion des Typus, tektonisch durchdacht und majestätisch in der Wirkung, von  
architektonischer Geschlossenheit trotz der Verbindung von Holz und Textilien.



Eine ähnliche Entwicklung zeigt das Bett mit Pfostenkonstruktion, die das Möbel noch mehr verselbständigt, von der Wand trennt. Das Bett (*lettiera*) ohne Truhe (*cassapanca*) nahm im Cinquecento überhand. Wieder nimmt Venedig eine Sonderstellung ein. Auf Carpaccios Traum der hl. Ursula in der Akademie in Venedig von 1490 (Taf. VII) wiederholt die stark überhöhte, mit einer Lünette abgeschlossene Kopfwand architektonische Formen vom Giebel an der Scuola di S. Marco. Die niedrige Fußwand hat eine analoge Ausgestaltung erhalten. Der Baldachin auf schlanken, balusterförmigen Metallstangen ist mehr eine dekorative Form als ein Schutz. Man kann das edle, klassische Bett auf Sodomas Vermählung von Alexander und Roxane von 1511 in der Villa Farnesina als Beispiel heranziehen, wenn man sehen will, wie sich die Hochrenaissance die tektonische Durchgestaltung des Typus gedacht hat. Die Pfosten sind zu kräftigen, kannelierten Säulen geworden, die das reich profilierte Gebälk des Baldachins tragen. Ähnlich das mailändische Bett auf der Verkündigung des Solari in Mailand. An einem prunkvollen venezianischen Renaissancebett der Sammlung Piot im Louvre haben die kannelierten Säulen einen balusterförmigen Schaft, der auf Tierpranken ruht. Der Baldachin mit Gebälkprofil hat im Innern eine bemalte Kassettendecke, im Mittelfeld Putten mit Wappen. Die Bekrönung bilden gewöhnlich vasi. Die Kopfwand ist ornamental aufgelöst. Die Spätrenaissance hat die Pfostenkonstruktion bevorzugt,



155. Certosina-Stuhl  
aus dem Palazzo Doria in Genua  
New York, Metropolitan Museum

weil dadurch für Bildhauerarbeit Feld gewonnen wurde. Auf der Wochenstube von Floris im Provinzialmuseum Hannover (Abb. 145) sind die Pfosten zu Hermen geworden, und der Baldachin hat wieder eine freie Zeltform. Die französische Spätrenaissance hat die prunkvolle Form gerne übernommen.

Außer dem großen Ehebett kannte man noch das leichte Ruhebett, Tagbett (*hettuccio, carriola*), eine Art Divan. Der volkstümliche Name für diese kleinen Betten war *cuccie*. Man erinnere sich an das deutsche „gautsche“.

Der Tisch (*tavolo, mensa*) war in Italien noch länger ein provisorisches Möbel als im Norden, eine Platte auf Schragen (*cavalletti, trespidi, trespoli*), die durch das Tischtuch – man nehme die verschiedenen Abendmahlsbilder als Beispiele – meist verdeckt

sind. Man hat auch die Schragen geschnitzt, mit den Wappen der Besitzer dekoriert; Böcke in der Villa Torre del Gallo in Florenz tragen das Wappen der Strozzi. Man hat sie durch ausgeschnittene, gotisierende Bretter verfestigt, wie auf Lionardos Abendmahl. Erst im 15. Jahrhundert erscheinen, vielleicht unter Einfluß nordischer Wohnkultur, die stabilen Tische. Wieder offenbart sich die monumentale Gesinnung der Renaissance in der Ausgestaltung der Zweckform zur Kunstform. Man hat auch auf die



156. Stuhl mit geschnitzten Füllbrettern  
Lombardei (?), um 1600  
Florenz, Museo Nazionale

Tische architektonische Formen übertragen, oder man hat die monumentalen Steinformen, die Wangen des antiken Prunkmöbels, in Holz nachgebildet. Beispiele dekorieter Stirnwände aus Marmor waren schon vor den Ausgrabungen in Pompeji bekannt. Ein antiker Rundstuhl aus rotem Marmor, auf Wangenfüßen in Form von Löwenpranken, mit oberen Volutenenden, oder der Sessel eines Bacchuspriesters, mit geflügelten Chimären, im Louvre sind Beispiele für Vorbilder, die für die italienische und französische Renaissance und für den Klassizismus maßgebend waren (vgl. Abb. 26). Wie sehr man die kubische Geschlossenheit erstrebte, zeigt wieder der Umstand, daß man dem Wangentisch den Vorzug gab. (Abb. 146–149.)

Die Konstruktion des Wangentisches ist im Prinzip die gleiche, wie in der nordischen Spätgotik. Die Platte ruht auf zwei oder drei Wangen (sostegni), die durch ein Querholz, die traversa, verbunden sind (Abb. 146). Der Unterschied liegt in der Form der Wangen, die verselbständigt, in sich geschlossen ist. Sie ist in den einfachen Beispielen, in denen gotische Vorbilder nachwirken, ein ausgeschnittenes Brett in einer nach Teilfunktionen gegliederten Vasenform mit Fuß, gedrücktem Körper und tragendem Kopf. Die Gliederung ist noch durch das Schnitzwerk hervorgehoben (Schottmüller, *Wohnungskultur*, S. 289, Mario Tinto, *Tafel 117 ff.*). Später werden die begrenzenden Linien als



157. Lehnstuhl. Piemont, Ende des 16. Jahrh.  
(Vord. Füllbrett, sog. savoyischer Knoten)  
Venedig, Kunsthandel Loewi



158. Prunksessel  
Italien, 17. Jahrhundert  
Wien, Sammlung Figdor

stehende Voluten gestaltet, auf Standbrettern (ebenda S. 292), bis man schließlich in der Hochrenaissance, die immer gerne die Kunstform nach antikem Beispiel unter dem Bild der verwandten Naturform gibt, die Voluten auf Löwenfüße stellt (Abb. 148). Von da ist nur ein kleiner Schritt bis zur vollständigen plastischen Interpretation dieser Wangen, die als gegenständliche Ungeheuer mit Flügeln, als Engel, Adler gebildet werden (Abb. 149), die ihre tektonische Funktion, das Tragen, und ihre dekorative Aufgabe mit Leichtigkeit erfüllen. Diese plastischen Formen sind dann auch auf die kleineren Tische übertragen worden. Auf dem Nipptisch mit faltbarer Platte (der ehem. Sammlung Brauer, Nizza) haben sie die elegante Form, die dann fast unvermindert in den Motivenschatz der französischen Renaissance übernommen wurde (Abb. 137). Seltener sind die geschlossenen Tische auf mauermäßigen, glatten, geraden Wangen mit Mittelvoluten (Sammlung Bazzero, Mailand). In gleichem Maße wird auch die Traverse ausgestaltet. Sie wird zuerst in ein ornamentales Band aufgelöst. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wird sie bei den schweren Tischen durch ein architektonisches Motiv ersetzt, eine Rundbogengalerie auf Säulen oder Balustern, wobei dann Galerie und Wangen auf ein doppel-T-förmiges, stufenartiges Fußbrett gestellt werden. (Vgl. Abb. 185.) Diese



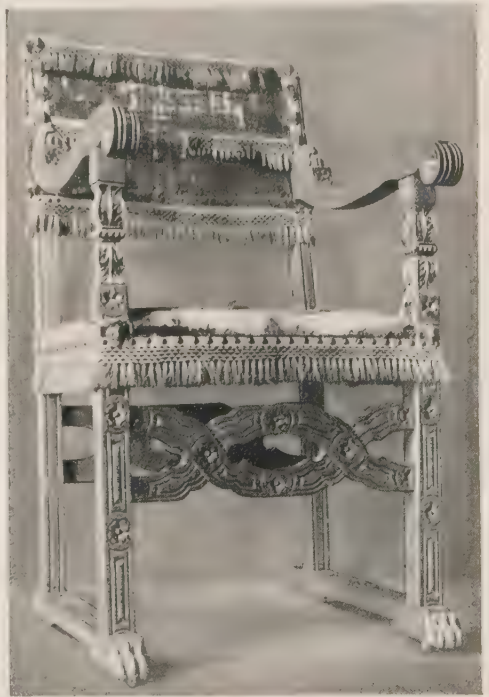


159. Lehnstuhl. Italien, spätes 16. Jahrh.  
(Lederbezug deutsch, 17. Jahrhundert)  
Wien, Sammlung Figdor

auf die Füße, die gewöhnlich auf kleine Sockel in Würfelform mit Kugelenden gestellt und durch Stege verbunden sind. Die Zarge, die fast nie fehlt, ist durch die Rahmenfelder der Schubladen gegliedert. Die Konstruktion des kreisförmigen Tisches mit vier, sechs oder acht Füßen ist die gleiche (Abb. 149). Mehr Möglichkeiten der Variation bietet der Tisch mit einem Fuß (desco, tavolino). Die Säulenform, Balusterform, die Vassenform des Fußes sind die einfachsten Lösungen (vgl. Abb. 131). Die pfeilerartige Kastenform auf Löwenfüßen der Sieneser oder toskanischen Tische der ersten Jahrhunderthälfte (Schottmüller, S. 354, 355) mit achteckiger Platte scheint wieder aus dem spätgotischen Vorbild abgeleitet zu sein. Häufig ist die Verstärkung

Galerien steigern den Reichtum der Erscheinung noch mehr, sie geben ihm in Verbindung mit der Dekoration den festlichen, freudigen Ausdruck, der eben Eigenschaft des italienischen Renaissancemöbels ist. Auch die Tischplatte wird verstärkt, profiliert, mit Zahnschnitt dekoriert oder mit einer breiten dekorierten Zarge versehen, die durch die Schubladenfelder gegliedert ist. Die ganze Entwicklung von der flächenhaften Zweckform zur plastischen Kunstform geht mit der Konsequenz eines Naturphänomens vor sich. Im beginnenden Barock folgt die Übersteigerung und die Auflösung.

Analog ist der Prozeß der Umgestaltung bei den anderen Grundformen des Tisches. Bei der Pfostenkonstruktion mit vier Füßen wiegt immer der Gebrauchszweck vor (Abb. 150). Man bleibt bei der Übertragung architektonischer Form, der Balusterform



160. Lehnstuhl. Norditalien. 17. Jahrh.  
Paris, Musée de Cluny

oder der Ersatz der Mittelstütze durch radial angeordnete Standbretter in Form von einfachen Volutenbildungen bis zu reich geschnitzten Wangen. Ihre Zahl entspricht der Form der runden, sechs- oder achteckigen Platte und des Fußbrettes. Eine detaillierte Beschreibung ersetzen die Abbildungen.

Einige Zwischenformen dürfen noch erwähnt werden. Beim Kredenz Tisch (*tavolo a credenza*) ruht die Platte mit Schubladenzarge auf einem Tischkasten mit Türen, der auf Schlitten mit Löwenfüßen gestellt ist. Der Typus kommt nicht häufig vor, vielleicht weil er unpraktisch war. Einfacher und handlicher ist der halbrunde Kredenz Tisch, das Vorbild der späteren Konsoltische. Er ist ein unselbständiges Wandmöbel. Die Platte mit Zarge ruht auf zwei halbierten Wangen, die an die Wand gestellt sind. Man hat dann die Wangen



161. Lehnstuhl. Italien. 17. Jahrhundert  
Paris, Louvre



162. Lehnstuhl aus Bologna. 17. Jahrh.  
München, Kunsthandel (A. S. Drey)

durch den Kasten ersetzt. Ein toskanischer Schreibtisch (*scrittoio armadio*, Tinti T. 217) der Zeit um 1550, früher im Palazzo Davanzati, hat eine vorkragende, mit Triglyphen dekorierte Zarge, die von großzügigen Voluten gestützt wird. Sie ruht auf einem zweitürigen Schrank. Das Motiv hat später der Klassizismus aufgegriffen und ausgiebig verwertet.

Der Stuhl bleibt in erster Linie Gebrauchsmöbel. Die einfache Zweckform bietet der künstlerischen Durchgestaltung wenig Feld. Ausnahme ist der in Italien wenig gebräuchliche, thronartige Lehnstuhl mit Baldachin, der dem gotischen Kastensitz entspricht. Man müßte die

isolierten Sitze an Chorgestühlen, die cathedra der Prälaten und Fürsten, als Gegenbeispiele heranziehen. Die Unfruchtbarkeit des Themas hat die Erfindung noch mehr angeregt, und die Art, wie man über die Schranken der Zweckform hinwegzukommen suchte, charakterisiert wieder die monumentale Gesinnung der italienischen Renaissance.

Die Arten der Sitzmöbel sind wie im Norden Schemel (sgabello, in der Lombardei wird der dreibeinige Schemel scanno genannt), Stuhl (sedia) und Lehnstuhl (poltrona). Beim Schemel ist die Pfostenkonstruktion mehr gebräuchlich als die Brettkonstruktion. Die sachliche Zweckform ist im Süden und Norden identisch, aber wie groß ist der



163. Venezianischer Prunkstuhl, um 1600  
München, Bohler

Unterschied bei der Umgestaltung zur Kunstform! Am Strozzi-Schemel, dessen Entwurf mit Giuliano da Maiano in Verbindung gebracht wird (Abb. 151), ist die Form mit drei schrägen Pfosten primitiv; nur die Profilierung des Sitzbrettes, die flächenhaften Ornamentbänder aus Intarsien an den Füßen verraten gegenüber der nordischen Gotik eine andere formale Grundeinstellung. Das hohe schlanke Lehnent Brett mit einem Feld, gerahmt von einem Intarsiaband, bekrönt von einem geschnitzten Medaillon, dem Wappen der Strozzi, gibt dem Möbel schon durch die Proportion eine grazile Anmut, die das gotische Möbel des Nordens nicht kennt. Die gestemmte Lehne hat man auch im 16. Jahrhundert beibehalten. Man hat sie nur verbreitert, um für den Dekor ein größeres Feld zu gewinnen. Eine spätere Variante des Schemels ist der sogenannte Andrea del Sarto-Stuhl (so genannt, weil die gleiche Form auf einem Porträt des Malers vorkommt; Abb. 152, früher Florenz, Palazzo Davanzati) mit vier schrägen Pfosten, abgerundetem Sitzbrett und abgerundeter

Lehne, die von Balustern getragen wird. Die durchsichtige Pfostenkonstruktion hat man bald gemieden. Die Zukunft gehört der Brettkonstruktion, die eine größere Geschlossenheit des Möbels garantiert. Um das Sitzmöbel mobil zu halten, hat man aber nicht die kubische Form des lehnelosen Schemels mit vier geschnitzten Schrägwänden ausgebaut, sondern man hat die Wangenform des Tisches übertragen (Abb. 153). In der einfachen Gestalt ist der Schemel ein Kastensitz mit gerundeter, gestemmter Lehne und polygonem Sitzbrett auf schrägen Wangen. Wange und Lehne werden einheitlich dekoriert, allmählich durchbrochen, in Schnitzwerk aufgelöst, kurz, es wiederholt sich der gleiche Prozeß wie bei der Umgestaltung der Tischwangen.

Außer dem Schemel ist der Falststuhl beliebt – die Zahl der erhaltenen Stücke darf als



Wertmesser gelten –, weil die Doppelkurvenform künstlerischer Auffassung mehr entgegenkommt. Die einfache, sägebockartige Zweckform aus geraden, gekreuzten Brettern, die aus der Antike stammt (*sedia a iccasse oder a forbice*), ist wieder im Norden und Süden die gleiche. Schon im 15. Jahrhundert ist die gerundete Form fixiert worden. Der Sitz aus enggefügten Latten und das ausgeschnittene, geschnittzte Rückbrett werden fest verbunden, und die Frontseite der Rippen wird dekoriert, geschnitzt oder profiliert (Abb. 154). Man hat dieser Form, die über Italien hinaus verbreitet ist, die ebenso im südlichen Deutschland vorkommt, den neuzeitlichen Namen *Savonarola-Stuhl* gegeben. Ebenso sinnlos ist die Bezeichnung *Dante-Stuhl* beim Scherenstuhl mit zwei massiven, gekreuzten Rippen, geschweiffter Armlehne, beweglichem Sitz und Rücken aus Leder oder Samt. In Oberitalien sind die Rippen gern mit *Certosina*-Einlagen dekoriert worden (Abb. 155). Das kirchliche Möbel, das den gleichen Typus ohne Seiten- und Rückenlehne kennt, unterscheidet sich durch den Reichtum an Schnitzwerk. Auch die Faltstühle aus Bronze oder Eisen scheinen nur kirchlichen Zwecken gedient zu haben.

Der gewöhnliche, leichte Pfostenstuhl ohne Armlehne (*sedia*) und der Armsessel mit Rücklehne (*seggia*), aus dem sich der hohe, schwere Lehnstuhl (*seggiolone*, *poltrona*) entwickelt, gewinnen erst im späten 16. Jahrhundert allgemeine Verbreitung. Sie werden mit einer solchen Mannigfaltigkeit an Variationen bereichert, daß ganz Europa aus diesem Vorrat von Möglichkeiten Anleihen machen konnte. (Abb. 156ff.) Fast alle Spezialitäten, die in den verschiedenen Ländern ihre eigenen Bezeichnungen

erhalten haben, sind im italienischen Möbel der Spätrenaissance vorgebildet. Die sachliche Zweckform mit geraden kantigen Pfosten, wobei die Verlängerung der vorderen Pfosten die Armlehne, die der rückwärtigen Pfosten die Rücklehne ergibt, ist wieder internationales Allgemeingut. Der durchbrochenen Gesamtform sucht man durch Füllungen eine Fassade, Geschlossenheit zu geben, indem man zwischen die Pfosten der Vorderfüße und der Lehne horizontale, ornamentierte oder durchbrochne Füllbretter einspannt (Abb. 156). Auch die langen Fransen des Bezuges dienten dem gleichen Zweck. Im 16. Jahrhundert, als die Polsterung allgemein wurde – eines der



164. Einfacher Stuhl. 16. Jahrh., Florenz  
München, Böhler

ältesten Beispiele ist der Stuhl des Papstes Sixtus IV. auf Melozzo da Forlìs Stiftung der vatikanischen Bibliothek –, werden die Füllbretter der Lehne durch elastischen Leder- oder Stoffbezug ersetzt (Abb. 159), die Polsterung des Stuhles wird kastenmäßig verbreitert. Durch Musterung des Leders, durch die Fransen, durch Beschlag von Messingnägeln ist die textile Form gegliedert worden. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts kommt beim einfachen Sessel die vertikale Gliederung der Lehne durch gedrechselte Baluster (Traillen) vor, gleichzeitig mit der zierlichen Balustergliederung der Stuhlfüße und Stege. Der große Lehnstuhl gewinnt an Mächtigkeit und an Prunk durch die Bezüge; die gegliederten Pfosten werden ersetzt durch die bewegten, gedrehten Pfosten.

Diese in großen Linien gezeichnete Entwicklung könnte noch durch eine Beschreibung der Einzelformen und Aufzählung der lokalen Unterschiede in der Stilistik ergänzt werden. Da die Abbildungen genug besagen, können wir uns mit einzelnen Bemerkungen begnügen, die zur Datierung dienen. Die Bekrönung der Pfosten an den Lehnen durch eine stehende Akanthusvolute ist ein italienisches Allerweltsmotiv. Für monumentale Bedürfnisse stehen andere Formen zur Verfügung, Vasen und Köpfe. Der Stuhl auf Raffaels Porträt Julius' II. endet mit einer großen Eichel. Die stehende Akanthusvolute ist bald international geworden wie die Auflösung der Pfosten in übereinandergesetzte Baluster (Abb. 159). Die Baluster kommen zuerst als Stütze der Armlehne vor. Später wird dieses tektonische Motiv im dekorativen Sinn verwendet; es wird zuerst auf die Enden der Vorderfüße übertragen, bis schließlich die ganzen Pfosten in Baluster gegliedert werden. Die Füllbretter der Vorderfüße, die zuerst reliefiert, später durchbrochen, zierlicher ornamentiert sind, werden unmöglich, sobald die eckige Pfostenform aufgegeben wird. Von da sind sie durch Stege in Form von Balustern oder gedrehten Pfosten ersetzt (Abb. 162). Allen diesen Formen werden wir im Mobiliar der übrigen Länder wieder begegnen.

Mit dieser Beschreibung der Hauptarten schließen wir die Aufzählung. Selbstverständlich, daß die nebensächlichen Möbel in gleichem Sinne umgestaltet wurden. Sie sind nach den gleichen Prinzipien konstruiert und lassen sich leicht in die Entwicklung analoger Möbel eingruppierten. Die Büstengestelle (sgabelloni) wiederholen die Wangen von Schemel und Tisch mit reicher, plastischer Durchgestaltung. Bei den Spiegeln (cornice da specchio) sind alle Variationen der Rahmung, vom einfach profilierten Leistenrahmen bis zum plastischen Dekor, verwendet. Die Kleiderrechen (attacapanno oder capelli-naio) sind gegliederte Bretter mit Rahmungen, die statt der Mittelrosette Arme tragen und durch Aufsatz und Sockeldekoration verselbständigen sind. Man hat ihnen auch durch Ausschneiden in bewegtem Umriß Kartuschenform gegeben. In Venedig hat man durch weitere Ausgestaltung mit Gemälden (Bellinis Allegorien in der Akademie in Venedig sind Teile eines Wandrechnens) und Spiegel ein geschlossenes Prunkmöbel zum Aufhängen von Toilettegegenständen gebildet, den restello di camera. Die venezianische „soaza“ ist ein Wandkästchen auf Untersatz, bemalt oder mit pastiglia dekoriert.

Der gleiche große Zug geht durch den Raum, durch das Mobiliar und alle Teile der Wohnungseinrichtung. Niemals mehr hat das Mobiliar diesen Grad von würdevoller Vornehmheit und zugleich von beglückender Heiterkeit erreicht, wie in der italienischen Renaissance. Die Harmonie einer in sich gefestigten Kultur hat auch der einfachen Zweckform einen Abglanz der befreienden Schönheit gegeben, die wir als ihren eigentümlichen Ausdruck empfinden.

## FRANKREICH

Die Kunstgeschichte des Möbels ist eine Ergänzung der allgemeinen Kunstgeschichte. Sie stellt Seiten, die in der großen Kunst leicht unter dem Mantel des Kosmopolitischen verschwinden, in ein scharfes Licht. Man möchte glauben, daß in Frankreich, dem Lande, das sich seiner Latinität immer bewußt war, das die künstlerischen Beziehungen zu Italien früher und mit größerer Intensität aufgenommen hatte, als Deutschland, dem Lande, wo durch die italienische Schule von Fontainebleau frühzeitig eine Reformation des Hausrates angebahnt wurde, das Möbel sich am raschesten der mittelalterlichen, gotischen Rudimente entledigt hätte. Das Gegenteil ist der Fall. Bis zum Beginn des Barock bleibt trotz des italienischen Einflusses der Zusammenhang mit dem germanischen Norden. Dieser nordische Charakter ist nicht nur eine Folge von Klima und Wohnkultur, er ist auch eine Frage der Rasse, die gerade im alltäglichen Hausrat ihre Eigenart wahrt. Der Zusammenhang mit den angrenzenden Gebieten des nördlichen Deutschlands und der Niederlande zeigt sich nicht nur im Typenschatz, in dem nach wie vor Kasten und Stollenschränk die vornehmsten Arten bilden, er zeigt sich in der Form des Möbels. Man bleibt, wie in der Gotik, dem Schnitzmöbel treu, ersetzt nur die Eiche durch das feinere Nußholz und widersteht der Verkleidung des Holzes durch Intarsia, Marketerie und Bemalung viel länger als in Deutschland. Das französische Möbel der Renaissance ist wie das norddeutsche auf die Wirkung der dekorativen Plastik gestellt, im Gegensatz zum Möbel des Südens, für das kubische Einfachheit Gesetz ist. Es ist nicht schwer, in der Architektur Gegenbeispiele zu finden.

Die Rezeption der Renaissance vollzog sich in Frankreich wie in Deutschland in zwei Etappen. Als gleichzeitig die späte Gotik die letzte Stufe der Auflösung erreichte und schon Elemente der Abkehr, des Überganges zu einem neuen Stil sich bemerklich machten, begannen einzelne Fürsten zielbewußt mit dem Importe italienischer Kunst. Im bürgerlichen Deutschland wurde die Initiative mehr den Künstlern überlassen. Hier spielten Kunstliebe und dynastische Interessen ineinander. So war von vornherein der Maßstab der Bauten größer, das Niveau der Leistungen höher und die Absicht der Modernisierung bestimmter. Schon René d'Anjou hatte Laurana und andere an seinen Hof gerufen. Karl VIII. begründete eine große Kolonie, deren wichtigster Künstler Domenico Bernabei da Cortona war. Die erste italienische Welle führte dekorative Einzelheiten mit sich und ließ den gotischen Kern unangetastet (Amboise, Blois, Chaumont). Die zweite Welle setzte in Paris um 1530 an. Franz I. wollte den Stil des Bramante in Frankreich einführen. Von den Repräsentanten italienischer Renaissance sind unter ihm Lionardo, Andrea del Sarto, weiter Benvenuto Cellini, Serlio, Francesco Primaticcio, Rosso, Girolamo della Robbia nach Frankreich gekommen. Sie wurden abgelöst durch italienisierte Franzosen, durch Architekten, die in Italien gelernt hatten, Delorme, Lescaut, Bullant, unter denen die Renaissance (wie in Deutschland) rasch zum Manierismus abschwenkte. Von der monumentalen Gesinnung dieser Kunst hat der Profanbau am meisten profitiert. Die Schloßbauten auf dem Lande, von Gaillon, dem Sitz von Georges d'Amboise,





165. DRESSOIR. Beginn des 16. Jahrhunderts  
Paris, Musée de Cluny

bis zu den Loire-Schlössern wie Chambord, das wahrscheinlich Domenico da Cortona entworfen hat, und zu Fontainebleau gehören zu den Leistungen der französischen Kunst.

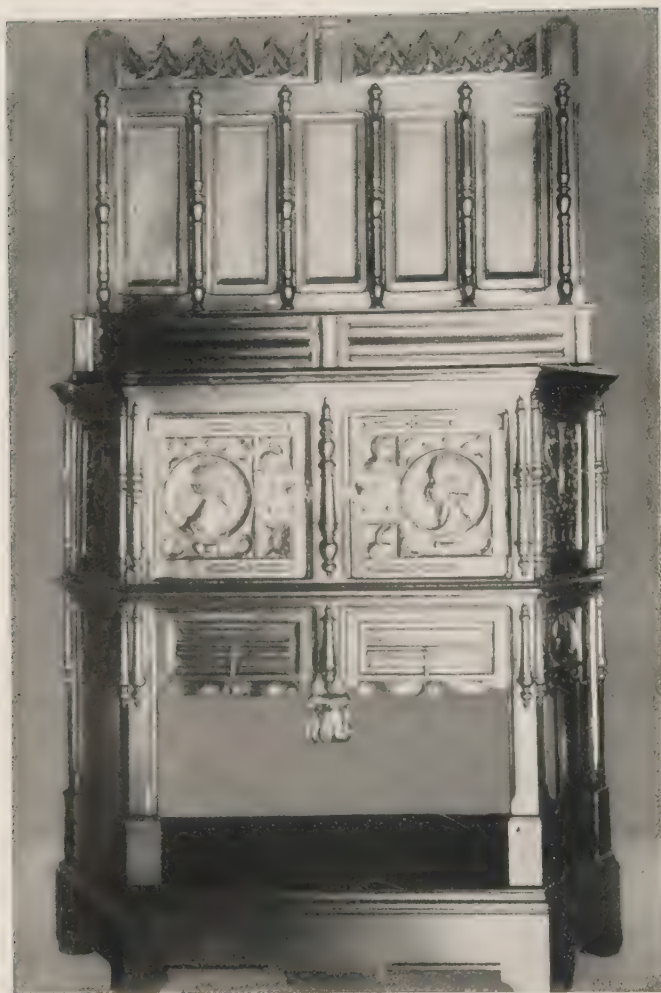
Man muß gestehen, daß das Mobiliar, das uns aus dieser Zeit erhalten ist, der Be-



166. DRESSOIR. Datiert 1524  
Paris, Musée de Cluny

deutung der profanen Architektur nicht entspricht. In kirchlichen Räumen hat man höhere Ansprüche gestellt. Das vornehme Mobiliar unterscheidet sich von dem einfachen, bürgerlichen nur durch den größeren Reichtum an dekorativem Schnitzwerk.





167. Dressoir des frühen 16. Jahrhunderts  
Paris, Musée de Cluny

Auch im Mobiliar ist die frühe Stufe der Renaissance charakterisiert durch die Übernahme einzelner Motive. Zuerst wird, wie in Deutschland, die neue, italienisierende Ornamentik in die gotische Umgebung eingepflanzt. Die zwitterhaften Gebilde der Übergangszeit sind um 1520 fast ganz verschwunden. Den ererbten Typen ist jetzt ein neues Gewand umgelegt, wobei Erfindungen der italienischen Renaissance, ohne Rücksicht auf den innern, tektonischen Wert, mehr formelhaft verwendet sind. Obwohl dieser „style François I.“ vom Fremden zehrt, ist er doch selbständig, zumal in der Art der Zusammensetzung und in der Auswahl der Motive. Er gibt den Möbeln die knappe Eleganz und heitere Zierlichkeit, die immer französischer Ausdruck geblieben ist. Dieser Ausdruck liegt vor allem in der Ornamentik, weniger im Aufbau. Man beginnt zwar damit, das Möbel selbständig zu machen und in sich zu gliedern, man wahrt aber die steilen, gotischen Propor-



tionen, an die Pilaster, Baluster, Säulen wie Ornamente angetragen sind. Es bleibt ein Rest gotischer Bewegung, auch wenn die Durchgliederung, das klare Absetzen der Teile eines geschlossenen Gesamtkörpers versucht ist. Es liegt im Charakter dieser Kunst, daß man nicht die wuchtigeren, plastischeren Formen der gleichzeitigen italienischen Hochrenaissance übernommen hat, sondern die mehr lineare, flächenhafte, bewegte, jugendliche Ornamentik der italienischen Frührenaissance. So war es auch in Deutschland. Man hat auch nicht die gleichzeitigen, originalen Möbel Italiens zum Vorbild genommen, man hat nur aus Quellen zweiter Hand, aus Reliefs, Plaketten, Stichen, Buchillustrationen Motive geholt, die man in einer neuen Zusammensetzung selbständig verwertete: dünne, lustige Ranken mit buckligen Blättern, in Verbindung mit Delphinen, Greifen, Masken, Lorbeer und Akanthuskränze, chapeaux de triomphe genannt, Engelsköpfe und Medaillons mit Profilköpfen von Krieger. Diese galten wohl in besonderem Maße als antikisch. Sie sind auch in der deutschen Renaissance ausgiebig verwendet. Geändert hat sich der tektonische Charakter der Ornamentik. Sie ist rationell verwertet, wie die Ornamentik der italienischen Renaissance. Die Motive sind symmetrisch gegliedert, um eine betonte Mittelachse aufgebaut, sie empfangen ihr Gesetz von der gegebenen Fläche. Sie wachsen nicht mehr aus dem Grund heraus wie in der Gotik, sondern sie scheinen auf dem Grund aufgesetzt zu sein. Der tektonischen Verwendung des Ornamentes ist erst später die rationelle Umschichtung des Aufbaues gefolgt.

Ohne die provinziellen Verschiedenheiten zu berücksichtigen, die noch nicht ausschlaggebend sind, die auch nicht konsequent entwickelt sind, stellen wir hier kurz einige Beispiele von Möbeln der Frühzeit nebeneinander. Ein Dressoir vom Anfang des 16. Jahrhunderts im Cluny-Museum (Abb. 165), mit dem französischen Lilienwappen am Schloß, hat die gotische Gesamtform mit abgeschrägten Seiten und die gotische Ornamentik beibehalten, in die einzelne Renaissance-motive, wie die Muschelnischen mit den



168. Sitztruhe. Mitte des 16. Jahrhunderts  
Paris, Musée des Arts décoratifs



169. Nußholztruhe des frühen 16. Jahrhunderts  
Paris, Louvre

Figuren der Verkündigung, verschmolzen sind. Ein zweites DRESSOIR der gleichen Sammlung von 1524 (Abb. 166) hat den gotischen Aufbau mit abgeschrägten Ecken, die irrationale Aufteilung, das Vorspringen der Achsen, die auch im nördlichen Deutschland die gleiche ist, wortwörtlich übernommen. Es sind nur an die Stelle der gotischen Pfeiler Renaissancepilaster getreten, die in verschiedener Größe nebeneinander verwendet sind. Sie sind an den Kreuzungspunkten mit Scheiben belegt. Vom tektonischen Wert dieser architektonischen Form, die über eine bestimmte Proportion nicht hinausgehen darf, weiß der Möbelschreiner nichts. Der Pilaster ist ebenso an das vorhandene Gerüst angeklebt, wie die Ornamentik. Die Renaissanceornamentik ist als Flächendekor symmetrisch aufgebaut, außer an den Stellen, wo die großen Schlösser einen Teil der Fläche weggenommen haben. In den Profilen von Sockel und Querbändern, im Faltwerk der Rückwand behält die Gotik ihr Recht. Neben dem polygonen Grundriß des Dressoirs gab es schon in der Gotik den einfachen Kubus mit Schrägseiten. Ein Beispiel im Cluny-Museum der Zeit um 1530 (Abb. 167) hat mit dem Aufbau auch gotische Einzelheiten im querliegenden Faltwerkmuster des Aufsatzbrettes, in der Profilierung, beibehalten. Später wird dann der abgeschrägte Kubus durch den einfachen Kubus ersetzt, der durch Pilaster gegliedert und auf Balustersäulen gestellt ist.

Die gotische Form ist auch bei der Truhe (huche) lange konserviert worden. Die Kiste auf ausgeschnittenem Sockel, der immer das Brettmäßige, Bewegliche des Möbels unterstreicht, ist in Frankreich wie in Deutschland die herrschende Gestalt. Die italienische Truhe sitzt mit dem ausladenden Sockel fest auf dem Boden auf. Sie ist kubisch empfunden, während beim französischen Möbel nur die Vorderseite in der Dekoration berücksichtigt ist. Man gliedert die Front in Rechteckfelder mit Rautenauflagen oder mit moderner Ornamentik. Beispiel: eine Sitztruhe mit Seitenlehnen im Musée des Arts décoratifs in Paris (Abb. 168). Später wird die Frontseite ein einheitliches Panneau. Zwei ausgezeichnete Beispiele der Loire-Gegend (Abb. 169, 170) sind hier abgebildet.

Auch beim großen, architektonisch gegliederten Lehnstuhl der Gotik (*chaire*) wurden nach wie vor die ererbten Formen des Kastensitzes mit geschlossenen Seitenwangen und überhoher Lehne beibehalten (Abb. 171). Man hat nur an den Aufbau die neuen Architekturdetails angetragen, die Pilaster als seitlichen, den Fries als oberen Abschluß der Lehne, man hat den Sitz durch Felder gegliedert, mit den beliebten Rautenauflagen, und man hat als Hauptschmuck in das große Feld der Lehne eine ornamentale Füllung gesetzt. Für diese neue Normierung waren in Italien schon Beispiele vorhanden.

Ein anderes Bild bietet das Mobiliar der zweiten Jahrhunderthälfte, der Zeit von Henri II bis Henri IV. Es ist die Zeit des Manierismus, oder, wie man in Frankreich sagt, der Hochrenaissance, die um die Jahrhundertwende rasch in den Barock hinüberschwenkte. (Den Ausdruck Manierismus gebrauchen wir mit der neueren Forschung als neutralen Stilbegriff. Ebenso neutral ist das Epitheton „manieristisch“, im Gegensatz zum tadelnden „manieriert“.) Man hatte sich inzwischen mit den tektonischen Formen der italienischen Renaissance vertraut gemacht, man kannte ihre Bedeutung und hatte gelernt, sie rationell zu verwenden. Auch die Theorie hatte vorgearbeitet und die Säulenordnungen mit ihren Regeln zum Bestandteil des allgemeinen Wissens gemacht. Die Einwanderung italienischer Künstler hörte auf, seitdem die einheimischen Meister die neue Kunst an der Quelle kennengelernt hatten. Die Führung übernahmen jetzt französische Künstler, Pierre Lescot (c. 1510–78), der Erbauer des Louvre, und sein Mitarbeiter, der Bildhauer-Architekt Jean Goujon (c. 1510–66), Jean Bullant (c. 1525–78), Philippe Delorme, der Theoretiker, und Jacques Androuet Ducerceau



170. Französische Truhe des frühen 16. Jahrhunderts  
Florenz, Museo Nazionale. Sammlung Carrand



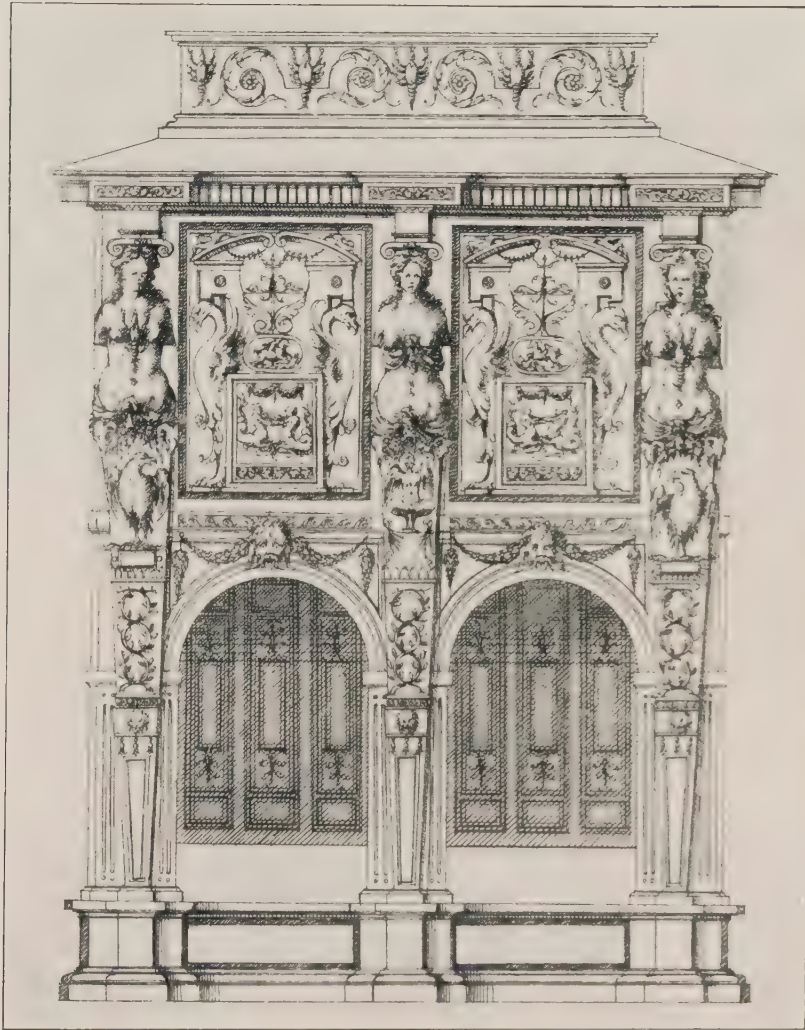


171. Chaire. Frankreich, frühes 16. Jahrh.  
Paris, Musée de Cluny

(c. 1510–89), der als Anreger auf dem Gebiete des Möbels für das ganze nördliche Gebiet von Bedeutung war. Er hatte sich in Italien die Elemente seiner phantastischen Architekturen geholt. Zuerst pflegte er einen strengen Klassizismus nach Vorbild des Illustrators der „Träume des Poliphilus“ und Flötner, den er kopiert hat. Dann ging er über zu einem überladenen Manierismus, der schon den frühen Barock der Louis XIII-Zeit vorausnahm, wobei er die Erfindungen der Schule von Fontainebleau, eines Rosso und Primaticcio, auswertete. Mehr noch als die architektonischen Erfindungen sind die ornamentalen Vorlagen, die Entwürfe für Grottesken, Hermen und die Entwürfe für Möbel eine Quelle der Anregung geworden. Die 71 Entwürfe zu Kabinetten, Dressoirs (21) (Abb. 172), zu Tischen, Türen, Betten, Hermen, Kaminbekrönungen dürfen als die wichtigste Urkunde für die Kunstgeschichte des französischen Renaissancemöbels bezeichnet werden. Sie sind noch mehr. Sie sind der erste systematische Versuch, das Hausgerät im Sinne moderner Kunst aufzubauen. Zwar überwiegt noch die ornamentale Phantasie, aber die Entwürfe zeigten doch den Weg, auf dem die neue künstlerische Gesinnung im Möbel Ausdruck finden konnte. Man hat die Vor-

lagen deswegen nie ausgeführt, aber immer wieder an sie angeknüpft.

Der Einfluß Italiens bleibt nach wie vor bestehen; aber die italienische Form ist, mehr noch als früher, nur Baustein. Man kennt die italienischen Originale, aber man sieht ab vom Import italienischer Möbelformen. Nur im Süden sind die Grenzen verwischt. Man baut auf der Grundlage des Bestehenden weiter und sucht die ererbten Typen im Sinne moderner Tektonik umzugestalten, rationeller zu entwickeln. Die tektonische Klarheit des italienischen Möbels gilt aber nicht als das Ziel. Immer bleibt eine Verschmelzung der Teile, ein Verwischen der Funktion, ein Überreichtum an Motiven, die wieder an nordische Art erinnern. Die einzelnen Provinzen des Landes reagieren in verschiedener Stärke auf den italienischen Einfluß. Es beginnt eine Trennung in künstlerische Dialekte, obwohl Paris, mehr als früher, auch in künstlerischer



172. Jacques Androuet Ducerceau. Entwurf für ein Dressoir. Kupferstich

Beziehung die Zentrale des Landes geworden war. Man kann zwar nicht Kunstprovinzen wie in Deutschland, aber man kann den Norden des Landes vom Süden unterscheiden, wenn auch Übergriffe, gegenseitige Anleihen gerade auf dem Gebiete des Möbels keine Ausnahme sind.

Die Möbel der nördlichen Provinzen, der Isle de France als Zentrale, der Lande der Loire und der Normandie, haben die größere Eleganz, die Klarheit der Konstruktion, die Feinheit der Proportionen, die rationellere Verwendung des Dekors. Das Verhältnis von Dekoration und neutraler Rahmung ist mit tieferem Verständnis geregelt, die architektonische Gliederung verrät größere Logik, in der man einen Widerhall der Vorbilder eines Philippe Delorme, Pierre Lescot sehen möchte. Die straffe Schlankheit der Proportionen harmonisiert mit dem zarten, präzisen Relief der figuralen Füllungen,



173. Truhe der Zeit Henri II  
Paris, Musée de Cluny

Einzelfiguren von jener manieristischen Eleganz, die die gleichzeitigen Arbeiten des Bildhauers Jean Goujon charakterisiert, des Meisters der Reliefs an der Fontaine des Innocents und am Louvre.

Der Süden umfaßt nicht nur die französischen Gebiete von Burgund, der Lyoner Gegend, der Franche-Comté, dazu gehören auch Teile der Westschweiz und eigentlich noch das westliche Norditalien. Die Anleihen sind so intensiv, daß es ohne Provenienzangabe manchmal nicht möglich ist, die Herkunft zu bestimmen. Die italienischen Möbel, die man unter der Bezeichnung ligurische und piemontesische Möbel zusammenfaßt, sind Quelle der Anregung für das südfranzösische Möbel gewesen. Man hat sie nachgeahmt, vergrößert, man hat ihren Überreichtum an Motiven noch gesteigert. (Ein Beispiel. Der Priorsitz von 1606 des Meisters Mattia Mandona in der Erbruderschaft Santo Spirito in Turin hat die gleichen Motive wie die französischen Möbel, untermischt mit klassischen Voluten.) Die führende Zentrale des Südens ist Dijon, wo Hugues Sambin (c. 1520–1602), der Tischler und Architekt, tätig war. Man kennt von ihm architektonische Arbeiten, man kennt seine Schnitzwerke, die Kapellenschränke und die Tür im Palais de justice in Dijon, aber man kennt keine gesicherten Möbel. Wichtiger ist seine Tätigkeit als Theoretiker. 1572 erschien in Lyon sein *Œuvre de la diversité des termes*, die eigentliche Quelle für das figurale Schnitzwerk. Eigenschaft des südfranzösischen Möbels ist die südliche Üppigkeit, der Reichtum an plastischen Motiven; an phantastischen Hermen, Karyatiden, an Menschen mit tierischen Formen, ist der Reichtum an ornamentalem Schnitzwerk, das nicht nur die neutralen Füllungen, auch die Rahmen in ein Spiel von Licht und Schatten auflöst. Man hat geradezu Angst vor der leeren Fläche. Die Überladenheit des Möbels hat eine Parallele in der Überladenheit der Architektur, die unter dem Einfluß der Möbelkunst steht, bei der die Fassaden von der Skulptur ganz aufgezehrt erschienen. Gegenüber der attischen Feinheit der Isle de France wirkt die quellende Fülle, das Übermaß des Südens barbarisch.





174. Truhe aus der Normandie  
Paris, Musée de Cluny

Die Motive des Dekors sind im Süden wie im Norden die gleichen, weil die Quelle die gleiche ist, die Ornamentik der italienischen, manieristischen Spätrenaissance. Das stärkere Relief des Dekors korrespondiert mit dem Inhalt der neuen Ornamentik. Man bevorzugt Motive, die die stärkere Plastizität vertragen. An die Stelle des linearen Rankenwerkes mit lappigen Blättern tritt das räumlichere Rollwerk, das Kartuschenornament mit dem Geschlinge von gerollten, gelappten, ineinandergezogenen Bändern. Zu den figuralen, antikischen Themen der Hermen, die als gliedernde Motive und als reine Dekoration vorkommen, den Satyrn, Masken, Widdern, treten phantastische Schöpfungen wie die Chimären, die mit ihren langen Hälsen sich leicht in das ornamentale Schema einfügen. Dazu die rein plastischen Themen der figuralen Reliefs, die antikische Mythologie, die Allegorie im antikischen Gewande, die Stoffe der italienischen Literatur. Wenn auch die Motive, die ganze Grammatik dieser Ornamente, von Italien entlehnt sind, das Ornament selbst ist doch etwas anderes als das italicienische oder das deutsche Ornament, das sich nach dem gleichen Vorbild richtet. Es erhält seinen eigenen Ausdruck, weil es auf anderem Boden gewachsen ist.

Der stärkeren Plastik des Dekors entspricht die neue Form des Möbels. Der flächenhafte, bretthafte Charakter verschwindet endgültig. Wie in Deutschland werden nach italienischem Vorbild die kubischen Formen gesucht, bis am Ende der Epoche im Süden verschmolzene, barocke Formen vorkommen (Kuben mit halbrunden Ausbuchtungen u. a.). Die Überwindung des Architektonischen durch das Figurale, im Gegensatz zur schreinermäßigen Möbelrenaissance in Deutschland, charakterisiert wiederum die monumentale Gesinnung.

Die Truhe, das wichtigste Kastenmöbel der alten Zeit, verschwindet langsam. Unter Henri III kennt man noch die ordinären coffres de bahut, die Vorrats-



175. Renaissanceschrank der Isle de France  
Paris, Louvre



176. Schrank aus Clairvaux. Um 1590  
Paris, Musée de Cluny



truhen mit gewölbtem Deckel in den Vorratskammern; die *coffres de parement*, *coffres de luxe* werden in den Inventaren der Zeit, die der sicherste Gradmesser der Mode sind, nur mehr selten angeführt. Ihre Funktion ist aufgeteilt. Als Kastenmöbel dient der Schrank, der den Vorzug hat, bequem und repräsentabel zu sein, Sitze sind die Stühle und Bänke. So in Paris und in der Isle de France. Die Provinz ist konservativer; sie behält die Truhe bis in das späte 17. Jahrhundert.

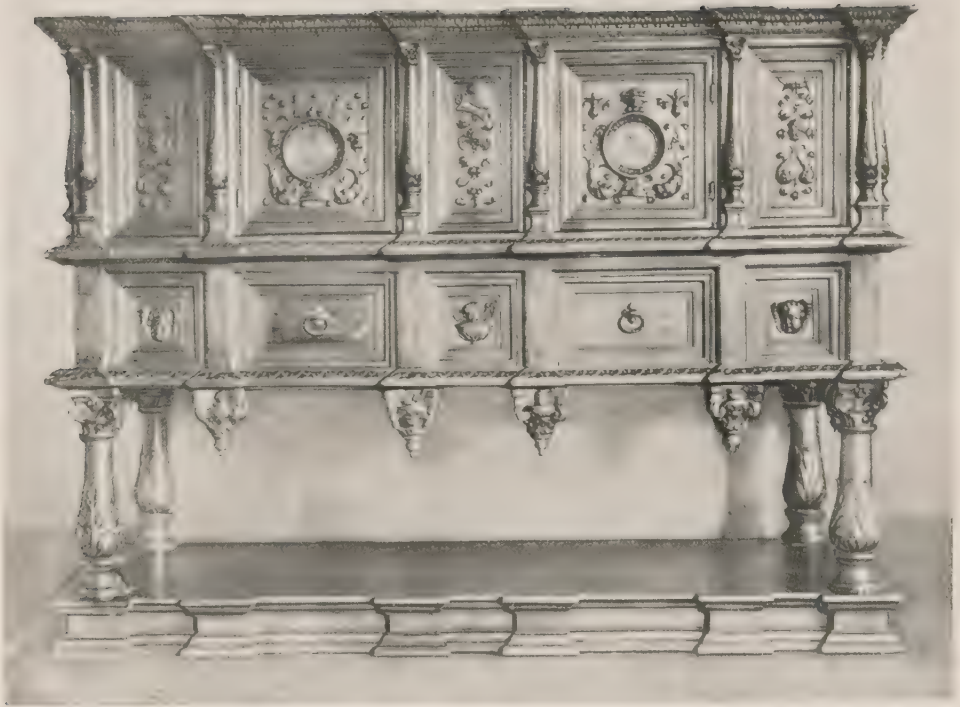
Die Truhe verändert ihre Form gleich den übrigen Möbeln. Die einheitliche Front, im Gegensatz zur vielteiligen Front der Gotik, hatte schon die Zeit von Franz I. gekannt. Jetzt beginnt die architektonische Durchgestaltung der vier Seiten des Kubus, die Betonung der Ecken, das Absetzen von Sockel und Fries wie beim italienischen Vorbild, gleichzeitig mit der rationelleren Verwendung des Ornamentes. Das Relief der Gliederung wird gesteigert, nicht nur in den figuralen Motiven, den Karyatiden, Hermen, die fast freiplastisch gebildet werden, auch in den Profilen, Gesimsen. Die Abbildungen erläutern das Gesagte zur Genüge. Eine Truhe im Cluny-Museum (Abb. 173), mit Eckpilastern, mit Rollwerkkartuschen als Umrahmung des Mittelreliefs im Stile der Schule von Fontainebleau, kommt wohl aus der Isle de France der Zeit von Henri II. Viel energischer profiliert ist die zweite Truhe aus der Normandie der Zeit Henri III (Abb. 174), zu der das Musée des Arts décoratifs ein Gegenstück mit der Darstellung des Todes des Aktäon besitzt. Als Träger dienen die Figuren der vier Jahreszeiten.

Der Schrank (*armoire*, oft auch *cabinet*) ist in Frankreich eine Schöpfung der späten Renaissancezeit, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er ist das moderne, elegante Möbel der Zeit. Man kennt profane Schränke der Gotik aus dem nordfranzösisch-flandrischen Gebiet, man kennt Sakristeischränke, Wandschränke. Jetzt erst wird der isolierte Schrank allgemein ein Bestandteil des vornehmen Hausrates. Der Norden und der Süden haben den neuen Typus in eigenartiger Weise entwickelt, als zusammengesetztes, zweigeschossiges Möbel (*meuble à deux corps*) meist mit verjüngtem Obergeschoß, das schon durch die Abstufung eine Variation im Dekor bedingt.

Der Schrank der Isle de France ist das klassische Möbel der französischen „Renaissance“, richtiger gesagt, des Manierismus. Er ist zierlich, elegant schon durch die Proportionen, durch die schmalen, stehenden Felder, die schlanken Säulen, es hat meist kleinen Dimensionen mit verjüngtem Obergeschoß, beide Geschosse sind mit feinem Geschmack durchgebildet (Abb. 175). Das zweitürige Untergeschoß ist in der Regel seitlich und oben von Bändern begrenzt und enthält im oberen Band Schubladen; es wird von einer Platte auf Konsolen abgeschlossen. Darüber das zweitürige Obergeschoß, von schlanken Säulen abgegrenzt, die ein Gebälkstück tragen, auf dem der gebrochene Giebel der Bekrönung sitzt. Die Schenkel des Giebels umschließen eine Ädikula mit einer Figur oder eine Figur allein. Ausgewogen, diskret ist die Dekoration, das Verhältnis von reliefierten und neutralen Partien. Polychromie durch Marmoreinlagen, die aber nur in den tragenden Sockelbändern des Untergeschosses oder im Sockel des Giebels sitzen oder zur Unterteilung der Reliefflächen dienen (man könnte an die Marmoreinlagen in der gleichzeitigen Architektur erinnern, an Schlösser wie Blois, Chambord), leichte Akzentuierung durch diskrete Goldfassung der Reliefs und der Schlösser. Den Schmuck des Schrankes bilden die Flachreliefs von zartester Profilierung, die manieriert schlanken, grazilen Figuren antiker Götter und Göttinnen, die Allegorien der Jahres-



177. Südfranzösischer Schränk, wahrscheinlich von Hugues Sambin. Um 1580  
Paris, Kunsthandel (Jacques Seligmann)



178. Renaissancekredenz der Westschweiz  
Zürich, Landesmuseum

zeiten, der Elemente. Sie scheinen in den besten Proben den präziösen Vorbildern eines Jean Goujon nachempfunden zu sein. Später werden mit der massigeren Schwere des Gesamtaufbaues auch die Proportionen des Reliefs in das Barocke umgewandelt. Das ist der häufigste Typus. Die Variationen hängen mehr vom individuellen Geschmack ab; lokale Differenzierungen sind nicht mit Bestimmtheit nachzuweisen. Gegen Ausgang der Periode hat man überall die Gliederung verstärkt, in beiden Geschossen gleichartig gebildet und zur Belebung nach italienischer Art ornamentale Einlagen in heller Teigkomposition dazugefügt.

Im Süden und im Osten, wo der deutsche Einfluß beginnt, sieht der Schrank anders aus. Schon in den breiteren, schwereren Proportionen ist der Unterschied fühlbar. Es fehlt die Ausgeglichenheit, die feine Abstufung. Meist sind beide Geschosse gleich groß oder das Obergeschoß ist nur wenig verjüngt. Das Charakteristikum des südlichen Schrankes ist die Überfülle des Dekors, die plastische Steigerung des Reliefs in der Gliederung durch figürliche Motive, Hermen, Karyatiden, und in der Ornamentik, die Rahmen und Füllung überzieht. Wir überlassen die lokale Abgrenzung der Lokalhistorie und beschränken uns auf die Notierung einiger Beispiele. Ein Schrank aus Clairvaux im Cluny, Paris (Abb. 176), vom Ende des 16. Jahrhunderts zeigt wenigstens den Einfluß der burgundischen Schule. Die Proportionen sind verhältnismäßig edel, die Dekoration ist einfach.





179. Kredenz des späten 16. Jahrhunderts  
Paris, Musée de Cluny

Der große, gebrochene Segmentbogen der Bekrönung drückt den Aufbau. Die Rechnung mit unruhiger Licht- und Schattenwirkung im Relief der Gliederung, in der Dekoration, die selbst die Vorderseite der Platte mit Reihenmustern, Flechtbändern, Schuppen, Tropfen, Buckel (godrons) überzieht, geht so weit, daß jedes freie Stückchen Grund durch Punktierung aufgeraut ist. Sie greift schon hinüber in die Absichten des Barock. Am deutlichsten sieht man den barocken Einschlag dort, wo die barocke Skulptur der Gliederung den Akzent trägt. Ein zweitüriger (im Innern aber in zwei Geschosse geteilter) Schrank der Sammlung Arconati Visconti im Louvre in Paris ist in Dijon um 1580 entstanden und wird mit Hugues Sambin in Verbindung gebracht. Die überlegte Disposition der Dekoration, der Wechsel zwischen stärkeren Akzenten an den architektonisch wichtigen Stellen und leichteren in den neutralen Partien, die ausgiebige Verwendung architektonischer



180. Französische Renaissancekredenz  
London, Victoria and Albert Museum

Elemente läßt an eine architektonisch geschulte Hand denken. Die Bildhauerarbeit der Gliederung geht über handwerkliches Können hinaus. Die Dekoration der Türen ist auf zwei Geschosse verteilt, wobei die stärkeren Akzente nach oben geworfen sind. Schon dadurch wird die malerische Bewegung verstärkt. Dazu kommt der farbige Reichtum durch Füllung der unteren Rechtecke, durch die Goldfassung der Hermen und durch die Abtönung der Ornamentik in Blau, Rot, Grün. Ein ebenso prunkvolles Gegenstück von gleicher Bedeutung war 1926 bei Jacques Seligmann, Paris. Das reichste Beispiel ist der Schrank im Metropolitan Museum New York, der nicht nur vollplastische Eck- und Mittelfiguren trägt, der auch in den vier Feldern figürliche Reliefs in Um-

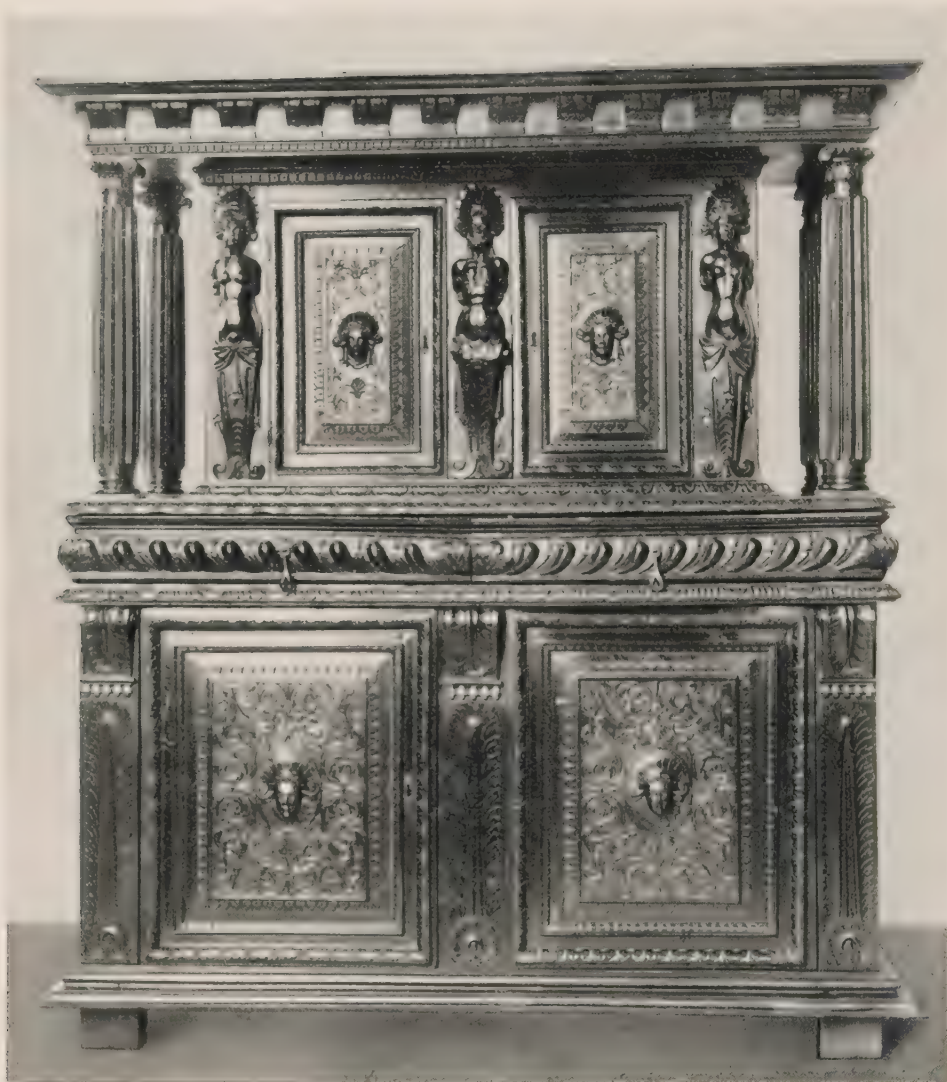


181. Anrichte der Zeit Henri II  
Paris, Louvre

rahmungen mit Karyatiden und Allegorien enthält, und oben von einem hohen Giebel mit Satyren und Giebelfiguren abgeschlossen ist. Der Sockel liegt auf dem Rücken von kleinen Löwen. Weiter in der Überladenheit ist die plastische Gesinnung dieser Zeit nicht gekommen (Taf. VIII).

Ebenso reich ist die plastische Dekoration bei den „cabinets en forme de buffet“, den vierteiligen Prunkkästen, die als Kabinett und als Anrichte dienten. Das eigentliche kleine Kabinett ist in der Regel Import. Das Schreibkabinett mit Klappdeckel und





182. Burgundischer DRESSOIR des späten 16. Jahrhunderts  
Genf, Museum

Schubladen im Innern hieß allgemein: cabinet d'Allemagne; wenn es mit Steinen eingelegt war: cabinet façon de Gênes ou de Florence. Man hat diese fremden Formen auch in Frankreich nachgeahmt und auf einen zierlichen Unterbau mit Säulchen gestellt. Die Möbel sind aber selten. Die großen Kabinettschränke erinnern im Aufbau an einen Altar, besonders wenn das dreiachsige Hauptgeschoß mit Mittelfach und Seitenflügeln mit Nischen auch in der Dekoration den Akzent trägt, während das einfachere Untergeschoß die Rolle des Sockels übernimmt und das obere Stellbrett mit Rückwand als Bekrönung dient. Andere Möbel sind zweiachsig, nach oben im Aufbau abgestuft. Es gibt wahre Monstra an Überladenheit und barocker Bewegtheit, deren Körper durch Vorsprünge



183. Kabinett des späten 16. Jahrhunderts  
Paris, Musée des Arts décoratifs

und Rücklagen aufgelöst, wie ein Werk der Plastik behandelt ist. Ein Kabinett im Museum in Besançon, das der dort lebende Schreinermeister Pierre Chenevière für die Familie Gauthiot um 1596, wahrscheinlich nach Entwürfen von Hugues Sambin, gefertigt hat, besteht aus einem oval vorspringenden, von Säulen gegliederten Mittelfach, das wie eine Kanzel mit hohem, rundgiebeligem Aufsatz versehen ist und auf einer Chimäre aufsitzt, zwischen zweigeschossigen, turmartigen Seitenflügeln. Gerne sind die Vor-



184. Kabinettschrank mit Säulen der Zeit Henri III

Wien, Sammlung Figdor

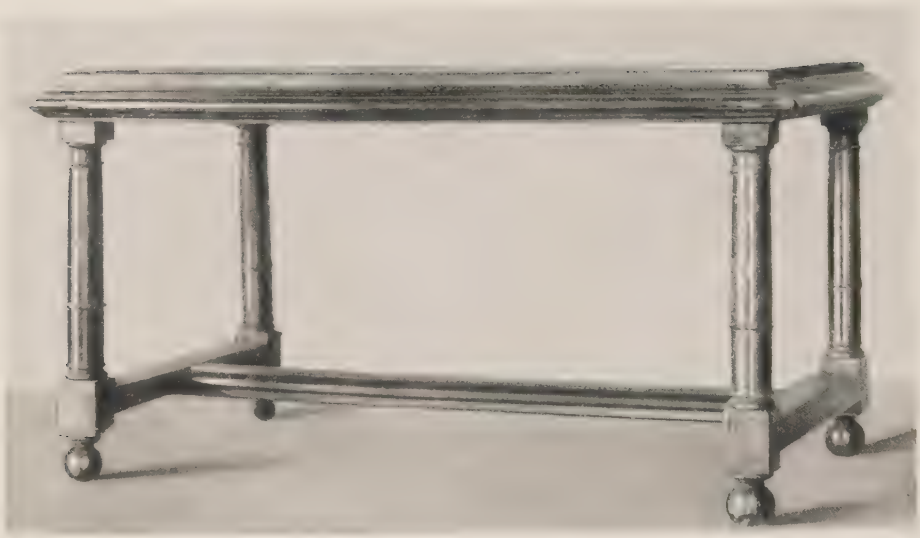




185. Wangentisch aus Schloß du Châtelard sur Clarens. Zweite Hälfte des 16. Jahrh.  
Genf, Museum

schriften architektonischer Logik beiseitegestellt, und nur das Mittelfach des dreiachsigen Hauptgeschosses wird auf einen Sockel gestellt, während die Seitenflügel auf Konsolen ruhen, als ob sie beweglich wären. (Schränke der Sammlungen Rothschild in Paris, Wien, ehem. Slg. Spitzer, Salting Coll. im Victoria and Albert Museum, London.) Diese Kabinettkästen sind durch die Dekoration zu Universalinventaren aller dekorativen und plastischen Erfindungen des französischen Südens gemacht worden. Allerdings, es ist nicht immer der gute Geschmack gewesen, der diesen Vorrat an Motiven über die Möbel ausgegossen hat. Das Zentrum der Fabrikation ist Burgund. Das Verbreitungsgebiet erstreckt sich bis tief in die Schweiz. Ein Kabinett des früheren Museums Sigmaringen aus St. Gallen ist burgundischer Import. Ausläufer der Schule gab es auch in der Schweiz. Franz Pergo aus Grandfontaine, der am Chorgestühl des Baseler Münsters mitgearbeitet hat, erscheint direkt von Hugues Sambin beeinflusst.

Das Lieblingsmöbel der Zeit blieb in Frankreich und in den Niederlanden der Krendenzschrank, der DRESSOIR, der seit dem 16. Jahrhundert auch buffet genannt wurde. Er diente zum Anrichten (dresser) und Aufbewahren des guten Gerätes. Nach den Funktionen richtete sich der Aufbau und die Größe des Möbels (Abb. 178). Das Geschirr muß dem Auge und der Hand leicht erreichbar sein. Als Aufbewahrungsort der kleinen Kostbarkeiten ersetzte der DRESSOIR im Bürgerhaus das Kabinett. Er war praktisch, gefällig und, wo nötig, auch monumental. Die Stellbretter des Aufsatzes wurden nach dem Range des Besitzers vermehrt. Dafür gab es, wie erwähnt, sogar



186. Französischer Renaissancetisch  
Paris, Musée des Arts décoratifs

Vorschriften der Etikette. Die Form ergab sich aus dem Zweck. Das Möbel blieb, wie in der gotischen Zeit, ein Behälter auf einem Gestell. Im Kasten befand sich der Vorrat an auswechselbarem Besteck, unten standen die großen Kühleimer, die *aiguières* und *rafraîchissoirs*. Meist war die Platte mit einem gestickten, samtenen oder türkischen Tuch bedeckt. Das war die gewöhnliche Form. Es gab noch andere Typen. Seit Ende des 16. Jahrhun-

derts wurde – nach Art des späteren deutschen Überbauschranks – manchmal der Behälter nach unten gelegt, wodurch er leichter zugänglich wurde, und das Gestell zum Auslegen des Geschirres nach oben (Abb. 182). Schließlich gab es noch eine vereinfachte Krendenz zum Aufstellen des Gerätes und Auslegen des Geschirres, die in der primitivsten Form aus zwei Brettern auf Stützen bestand. Man könnte sie auch ein *Dressoir* mit leeren Geschossen nennen. Diese Grundformen sind nur beim einfachen Möbel rein entwickelt. Beim Prunkmöbel sind sie miteinander verbunden und durch den Reichtum an dekorativer Plastik verwischt. Die burgundischen *Dressoirs* gehörten zu den reichsten Möbeln, nicht nur der französischen Renaissance.



187. Niptisch der Renaissancezeit  
Paris, Musée des Arts décoratifs



188. Säulentisch des 16. Jahrhunderts  
Paris, Musée de Cluny

Die einfachen Grundformen scheinen im nördlichen Frankreich beheimatet zu sein. Die Reduktion auf den Kubus, der rational, mit architektonischen Mitteln, gegliedert ist (Abb. 179), ist jetzt durchgehendes Gesetz. Ein schwerer Sockel auf Kugelfüßen, auf dem die Stützen ruhen, Säulen, Pilaster, Pfeiler, große Konsolen, die vor einer Rückwand stehen und ein Zwischengeschoß mit Schubladen tragen. Darüber der truhenförmige, gewöhnlich zweitürige Körper, abgeschlossen von einem Profilgesims. Die Dekoration oft sehr reduziert, tektonisch verwertet. Auf der hier abgebildeten Kredenz der Zeit Henri II (Abb. 181) ist durch die Disposition der Ornamentik, die in die Stützen des Untergeschosses und in die Reliefs der Türen ähnliche Figuren bringt, ein gewisser Ausgleich erreicht. Die einfachen Grundformen kommen auch im Süden vor; aber die architektonischen Elemente sind dann in den freiesten Variationen so unklassisch wie möglich umgeformt, und der ganze Aufbau wird wieder mit Flachschnitzerei überzogen. Die reicheren Exemplare können hier nicht beschrieben werden. Bei einem Beispiel der Zeit Henri III im Victoria and Albert Museum sind die figürlichen Stützen des Unterbaues einem



189. Nipptisch der Renaissancezeit  
Früher Wien, Sammlung Figdor





190. Chaire der Auvergne  
Berlin, Schloßmuseum

Stich von Ducerceau nachempfunden. Der dreiachsige Körper hat Schubladen im Sockel, seitlich Nischen mit Figuren, und nur in der Mitte ist ein kleines eintüriges Fach. Die praktische Bedeutung ist Nebensache. Der eigentliche Zweck des Aufbaues ist, als Folie für dekorative Plastik zu dienen. Auch für diese Plastik sind überall Anleihen gemacht. Die Figuren der Gerechtigkeit und Stärke sind nach deutschen Plaketten kopiert. Als Bekrönung dient eine durchbrochene, mit Reliefs dekorierte Rückwand, die durch die (modern ersetzte) Tierfigur des Aufsatzes einen zerfaserten Umriß erhält.

Der DRESSOIR mit geschlossenem Unterbau kommt nicht oft vor. Er scheint im Burgundischen heimisch zu sein. Es ist wohl möglich, daß der deutsche Überbauschränk die Form beeinflußt hat. Ein DRESSOIR im Genfer Museum (Abb. 182) hat über dem zweitürigen Unterbau ein profiliertes Zwischenstück mit Schubladen, darüber ein stark zurückspringendes, zweitüriges Kabinett, abgeschlossen von einem vorragenden Gebälk im Ausmaß des Unterbaues, das auf vier Säulen ruht. Der

obere Hohlraum diente zum Aufstellen des Geschirres. Die Gesamtform ist mehr geschlossen als die des gewöhnlichen DRESSOIRS, sie bietet der Plastik weniger Feld und hat vielleicht deswegen nicht die Beliebtheit erreicht.

Der stabile Tisch ist in Frankreich eine Schöpfung der Renaissance. Bis weit in das 16. Jahrhundert kannte man auch hier nur die „table sur deux tresteaux portée“ (wie sie Corrozet in den Blasons von 1539 besingt), die alte gotische Konstruktion mit beweglichem Gestell. Als dann der französische Hausrat neu gestaltet wurde, hat man die italienische Wangenform übernommen, vielleicht weil diese die Schnitzdekoration zum Wort kommen ließ. Durch die Stiche von Ducerceau hat der Typus im Norden Verbreitung gefunden. Selbst in Holland ist er vorübergehend aufgenommen worden. Die Form unterscheidet sich vom italienischen Vorbild durch den größeren Reichtum und die barocke Steigerung des plastischen Schnitzwerkes. Die Platte, in der Regel ausziehbar, ruht auf der energisch profilierten Zarge, die von zwei Wangen getragen wird (Abb. 185). Diese stehen auf einer dekorierten Fußplatte (Stufe), die in der Isle de France auch figürlich interpretiert wird: Seepferde oder andere Tiere tragen die Wangen,

die in bewegtem Umriß sich fächerartig entfalten. Meist ist die Wange aus zwei Chimären, aus Widderköpfen mit Volutenleibern oder aus hermenartigen Bildungen zusammengesetzt, die einen konsolenförmigen Gegenschwung ergeben, dazwischen sind stehende Hermen in allen möglichen Variationen, oder Kartuschen. Eines der prunkvollsten Beispiele ist der Tisch aus Tart im Museum in Dijon. Ein anderer, im Rathaus in Besancon, soll von Pierre Chenevière nach Entwurf von Hugues Sambier geschnitzt sein. Einfache Tische haben Stirnwände aus gekuppelten Säulen, die auch schon in Italien vorgebildet sind, oder aus Konsolenaufsätzen, die als schwere Rollwerk-ranken behandelt sind. Obligatorisch ist die Querstütze der Platte in Arkadenform, eine Bogenstellung mit Balustern oder Säulen, die auf dem Fußbrett ruht und oben mit einer Leiste abschließt.

Diese schweren Prunktische nach italienischer Art waren mehr ein architektonischer Wert, ein Raumzentrum. Für den allgemeinen Gebrauch werden jetzt auch die leichteren, mobilen Tische mit Pfostenkonstruktion angenommen. Sie unterscheiden sich durch die Form des Tischgestelles. Die säulenförmigen Füße waren in Frankreich mehr beliebt als die italienischen Balusterfüße. Die Verbindung der vier Füße durch einen Steg in Doppelt-T-Form (Abb. 186) kommt neben reicheren Bildungen mit sechs Füßen auf einem Steg von Doppelkreuzform vor, und noch häufiger erscheinen die komplizierteren Typen mit acht oder neun Füßen, bei denen die Säulenfüße der Schmalseiten gekuppelt, durch einen Bogen oder eine Kartusche verbunden sind (Abb. 188). Die kleinen eleganten Nipptischchen mit Wangenkonstruktion – ein hübsches Beispiel im Musée des Arts décoratifs in Paris (Abb. 187) – oder mit schlanken Säulenfüßen (Abb. 189) sind echte Kinder französischer Möbelkunst, die zuerst den boudoirmäßigen Charakter betont hat.

Wie auf einmal die Freude an der Variation erwachte, wie man sich bemühte, dem Möbel nationales Gepräge zu geben, sieht man am deutlichsten bei den Sitzmöbeln. Im Laufe des späten 16. Jahrhunderts beginnen die eingreifenden Veränderungen. Man legt wieder, zum ersten Male seit dem Altertum, auf die Kultur des Sitzens einen Wert. Man gestaltet das Sitzmöbel so, daß es auf den Körperbau Rücksicht nimmt,



191. Südfranzösischer Nußholzstuhl  
der Zeit Henri III  
München, Sammlung Dr. Gaston Mog

daß es den Sitzenden aufnimmt, umfängt, wie der antike Stuhl und der Rokokostuhl. Über das italienische Vorbild ist man bei der anspruchslosen Gattung am ersten hinausgekommen. Als repräsentativer Sitz ist der schwere, hartkantige, gotische Kastensitz mit hoher Lehne (*chaire*) jetzt noch geblieben; es wird nur die Dekoration verändert. Die starre Grundform wird erleichtert. Die geschlossenen Seitenwände (Abb. 171) machen den geschweiften Armlehnen auf Balustern oder Konsolen Platz (Abb. 190), und der Kubus des Sitzes wird aufgelöst. Auf einem besonders reich dekorierten Möbel des Victoria and Albert Museums (London) hat die Sitztruhe eine geschweifte Form nach Vorbild des späteren Cassone erhalten, sie steht auf Löwenfüßen, die mit dem Sockel fest verbunden sind. Bald bleibt vom Kasten nur mehr eine flache, verschließbare Kiste (*chaire im Louvre*) und schließlich allein die Zarge übrig. Auch die Lehne wird im Anschluß an die Vorbilder der Pfostenkonstruktion aufgelöst, durchbrochen, bis nur noch der Rahmen vorhanden ist. Viel eleganter ist der kleine, handliche Armstuhl. Das boudoirmäßige Sitzmöbel der Spätrenaissance hat die charakteristische Bezeichnung „*chaire à femme*“ oder „*caquetoire*“ erhalten (Abb. 192 ff.), die mit der wörtlichen Verdeutschung Plauderstuhl nur hausbacken übersetzt ist. Seine Gebiete sind Frankreich und die Niederlande; im Norden ist die Form im Eichenholz etwas vergrößert worden. Stilistische Absicht ist bei den neuen Variationen des Stuhles die Erleichterung, Verfeinerung, die Verzierlichung bis zur unharmonischen Manieriertheit. Die Pfosten des Gestells sind geschwollte Säulen, die immer schlanker werden, die ohne Unterbrechung aufsteigen, die durch die Stege unter der Basis und die Zarge über dem Kapital verfestigt sind. Nur die Lehnstühle mit viereckigen Pfosten behalten nach italienischem Vorbild den ornamentierten Steg der Frontseite bei. Das Sitzbrett ist quadratisch, meist trapezförmig oder polygon und dann auf sechs Füße gesetzt, nach vorne verbreitert. Der Stuhl öffnet sich gleichsam, er wird einladend. (Das Sitzbrett trug ursprünglich ein loses Kissen.) Die Lehne ist noch nach ererbtem Schema geschnitzt, als schlanke, stehende Fläche mit Aufsatz gebildet, aber sie ist schon leicht geneigt; sie rechnet mit der graziösen, modehaften Haltung, die die ausgepolsterte Tracht mit Radkragen dem Sitzenden aufzwingt. Die Armlehne ist leicht geschweift und schmiegt sich an; sie endet mit einer Volute oder einem Widderkopf und ruht auf stehenden Voluten. In der Zeit von Henri III wird auch der Sessel ohne Armlehne im vornehmen Mobiliar unentbehrlich. Für das aus der spanischen Mode importierte ungeheuerliche Hüftpolster, die „*vertugade*“ (Weiberspeck war die hanebüchene deutsche Bezeichnung) mußte Platz geschaffen werden. Der technische Ausdruck „*chaise à vertugadin*“ ist damals vorübergehend aufgetaucht. Ein Exemplar dieser seltenen Gattung scheint der feingeschnitzte Nußholzstuhl (der Sammlung Dr. Mog, Abb. 191) zu sein. Er wird im südlichen Frankreich seine Heimat haben. Der Typus hat Ähnlichkeit mit dem deutschen Schemelstuhl. Das Kissen ist befestigt. Erst um diese Zeit wird die feste Polsterung üblich. Gegen Ende dieser Periode bürgert sich die niedrige Lehne mit Querbrett ein (Abb. 194), die noch mit einem Polster versehen sein konnte.

Die Kombinationsmöbel nach deutscher Manier, wie die Tischstühle (Abb. 199) und die importierten Möbelarten, wie der Faltstuhl (*faudesteuil, faldistorium*), haben vom französischen Gepräge am wenigsten angenommen.

Das Bett erhielt schon im 16. Jahrhundert einen bestimmten Platz in einem



eigenen Raum, der chambre. Es wurde ein Prunkbett, lit de parade. Die Anfänge der Regelung, aus der später das feste Hofzeremoniell entstand, gehen weit zurück. Es stand rechts vom Kamin, von diesem getrennt durch einen Gang (ruelle) und durch den großen Lehnstuhl. Erst im 17. Jahrhundert wurde das fürstliche Bett in der Mitte der Wand aufgestellt. Haupttypus ist in der französischen Spätrenaissance immer noch das Vierpfostenbett wie in der Gotik. Es ist nur nach italienischem Vorbild in Architektur umgesetzt. Ducerceau gibt einfachere Beispiele, die sich an Flötner anlehnen (aber mit modernisierter Ornamentik, wie Ersatz der Baluster durch Karyatiden) und komplizierte Erfindungen (wie Betten in Schiffsform, mit hoher Kopfwand, auf eine Estrade gestellt wie das italienische



192. Caquetoire. 16. Jahrhundert  
(mit späterer Polsterung)  
Paris, Musée des Arts décoratifs



193. Caquetoire. 16. Jahrhundert  
Paris, Musée de Cluny

Renaissancebett). Es sind mehr ornamentale Variationen über das Thema als Vorlagen von praktischem Wert. Erhalten ist aus dieser Zeit wenig. Vollständig scheint nur das Bett der ehem. Sammlung Gavet in Paris zu sein, das wahrscheinlich aus Annecy stammt und der Zeit Henri II angehört (Abb. 200). Auf vasenförmigen Füßen ruht die niedrige, geschnitzte Bettlade, die in Sockelform profiliert ist. Auf dieser vier Karyatiden als Eckstützen mit Kapitäl, auf dem der gebälkartig profilierte Himmel aufliegt. Die geschnitzte, durchbrochene Kopfwand steht mit dem Aufbau in ganz lockerem Kontakt. Unnötig, hier zu betonen, wie sehr der Typus vom Italienischen abweicht, wie

die Einstellung auf die dekorative Plastik mit der allgemeinen Neigung, das Möbel monumental zu gestalten, übereinstimmt.

Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, die Zeit von Ludwig XIII. bis etwa zum Beginn der selbständigen Regierung Ludwigs XIV., war eine Zeit des Überganges. Es entfalteten sich Keime, die erst später Früchte tragen sollten. Es war eine Zeit der Vorbereitung auf politischem Gebiet, als durch Richelieu und Mazarin dem Absolutismus der Boden geebnet wurde, wie auf kunstpolitischem Gebiet, indem durch die schließliche Gründung der Akademie 1648 eine offizielle Kunstrichtung geschaffen wurde. Durch die Errichtung der königlichen Werkstätten im Louvre 1668 ist die alte Zunftordnung untergraben worden. Der Begriff des freien Künstlertums wurde damals in absichtlichen Gegensatz gebracht zum niedrig stehenden Handwerk. Zum erstenmal wurden Künstler in den Dienst des Staatswohles gestellt. Gleichzeitig mit der Konzentration der politischen Macht begann die Konzentration der Künstler am Pariser Hof. Die provinziellen Sonderbestrebungen wurden nivelliert.

Charakteristikum der Kunst dieser Übergangszeit ist die Internationalität, die Anlehnung an die Kunst der Nachbarstaaten, in denen der Barock zur Blüte gelangt war. Neben Italien sind es die flämischen Niederlande, die aus ihrem Reichtum spendeten. Die Daten sind so bekannt, daß sie hier nur kurz aufgefrischt werden dürfen. Die Berufung von Rubens durch Maria von Medici ist ohne tiefere Nachwirkung geblieben. Wichtiger war die Einwanderung niederländischer Künstler, wie Philippe de Champaigne, van Opstal, Vleughels. Das Korrelat dieser Erscheinung war die Auswanderung der führenden Franzosen, wie Poussin, Claude Lorrain, nach Italien. Für das engere Gebiet des Möbels war die Niederlassung ausländischer Bildhauer und Kunsthandwerker von Bedeutung, der Italiener, wie Caffieri, Cucci, Migliorani, Giacetti, der niederländischen Kabinettmacher, wie van Opstal, der deutschen Möbelschreiner, wie Ostermayer, Eque-man. Wir können die Einzelheiten hier nicht weiter verfolgen.

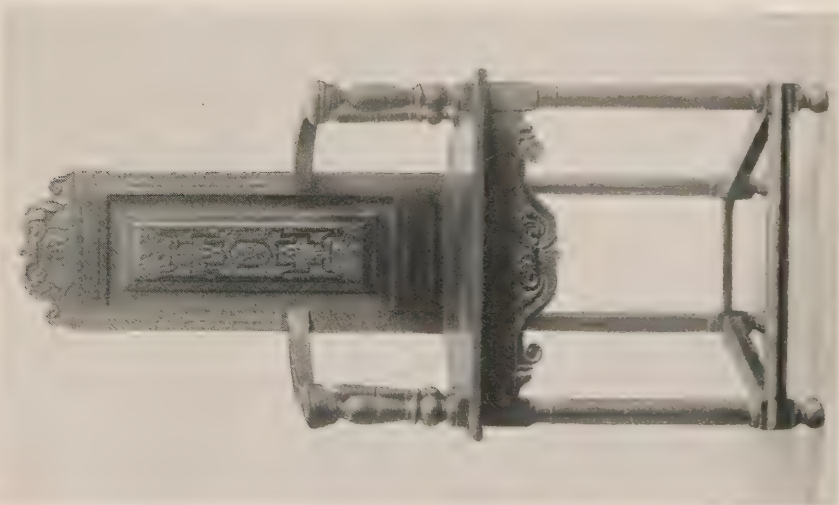
Die Umstellung auf den Barock gab dem höfischen Möbel eine neue Physiognomie, hier wie in den anderen Ländern. Das bürgerliche Möbel blieb konservativ. Die Provinz hat das geschnitzte Renaissancemöbel noch längere Zeit gepflegt. Viele der früher erwähnten Möbel des französischen Südens sind in der ersten Jahrhunderthälfte entstanden. Während bisher mehr regionale Unterschiede festgestellt werden mußten, sind jetzt Gegensätze von Modern und Unmodern, von Vornehm und Provinziell ausschlaggebend. Das Mobiliar der führenden Klassen richtete sich nach dem höfischen Vorbild. Unter Ludwig XIV. war dann der Gegensatz von höfischem und bürgerlichem Mobiliar eine vollendete Tatsache. Gedauert hat er bis zum Klassizismus. Bedingt war die Änderung von der neuen, auf Luxus und Prunk gerichteten Gesinnung. Sie hat den Möbeln eine neue Umgebung geschaffen, Räume mit stärkerer farbiger Haltung in der Wanddekoration, im textilen Schmuck der Bildteppiche, der architektonischen Gliederung in Verbindung mit stukkierter oder bemalter Decke. In dieser breiten Farbigkeit, im satten Relief des Dekors war für die kleinteiligen, auf das Detail gestellten Schnitzmöbel der Renaissance kein Platz. Man forderte Vereinfachung des Umrisses bei Steigerung des Volumens, man forderte Mächtigkeit der Formen und größeren farbigen Reichtum, der der malerischen Bewegtheit der Umgebung standhalten konnte. Schon in der Wahl des Materials zeigte sich das neue Stilempfinden. Von einheimischen Hölzern wurde das Nußholz im bürger-



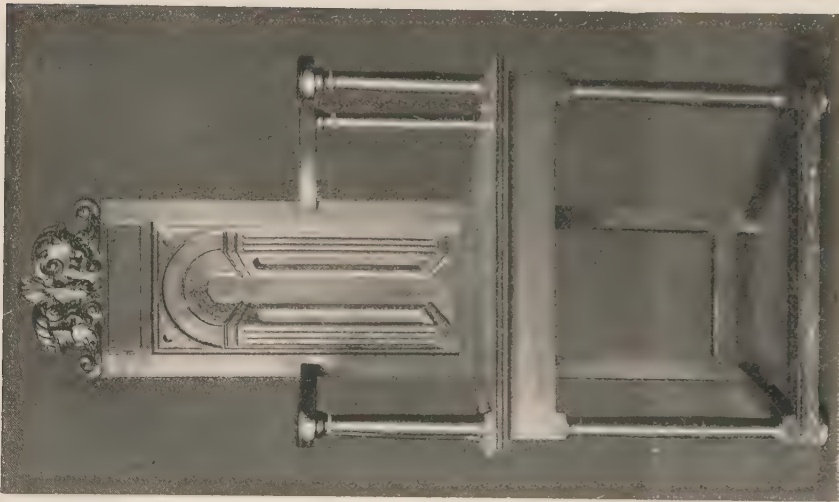
Schrank der Art des Hugues Sambin  
New York, Metropolitan Museum



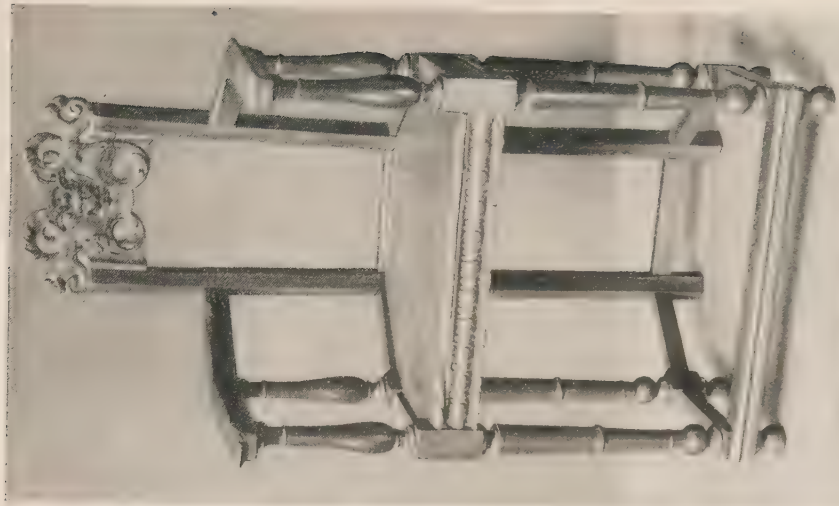




194. Caquetoire. Dattiert 1575  
Oslo, Muscum



195. Caquetoire. 16. Jahrhundert  
Paris, Musée de Cluny



196. Caquetoire. 16. Jahrhundert  
Paris, Musée de Cluny

lichen Mobiliar beibehalten. Im vornehmen Möbel hatte das Ebenholz den Vorzug. Seiner Kostbarkeit wegen wurde es meist als Furnier verwendet; oft ist es auch durch schwarz gebeiztes Birnholz ersetzt. Der Bearbeiter des Ebenholzes, der menuisier-ébénier, war in Frankreich ein geschätzter Handwerker wie in Italien der ebenista. Der Wechsel im Geschmack war international. Das düstere Schwarz galt als der vornehme Ton profaner und sakraler Würde. Es beherrschte den Festsaal wie den kirchlichen Raum. Die schwarzen Altäre der sogenannten Jesuitenkirchen sind ebenso Kontrastwerte gegenüber der farbigen Umgebung. Im dunklen Ton spricht nicht das kleinliche Relief, sondern die große Form, die durch die Einfachheit Nachdruck erhält. Zur Steigerung der farbigen Wirkung und zur Hebung des Prunkes dienten die Einlagen. Die Bereicherung des Holzes durch farbige Einlagen kannte man schon vorher; der Stil Louis XVI hat sie später unter anderen Bedingungen wieder aufgenommen. Das italienische Möbel des Manierismus hatte sie zu den juwelenhaften Prunkmöbeln der Kabinette ausgiebig herangezogen. Jetzt wurden diese Einlagen auf das große Möbel übertragen und zu barbarischen Effekten ausgebaut. Besonders beliebt waren als Kontrastfarben von Schwarz Elfenbein und Perlmutter. Dazu kam Metall, das dann die Zeit von Boulle überdauerte, Messing, Silber, Marmormosaik, Alabaster. Sogar Miniaturen wurden in das Holz eingelassen.

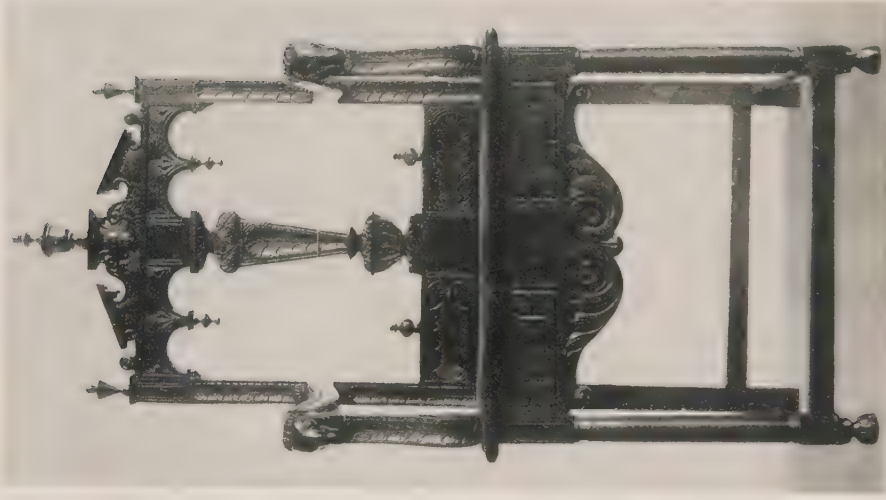
Zur Steigerung der farbigen Erscheinung diente der Luxus mit kostbaren Stoffen. Seit dem Mittelalter hatte man diese Stoffverschwendung nicht mehr gekannt. Die Bildteppiche waren die alltäglichen Tapeten im vornehmen Haus. Die Betten waren Häuser aus prunkvollen Stoffen, unter denen das Holzgerüst ganz verschwand. Stühle, Bänke, Taburets, die jetzt durchweg feste Polsterung erhielten, wurden mit luxuriösen Stoffen oder mit farbigem Leder bezogen. Stühle auf gemalten Porträts von Clouet, auch auf Bildern Terborchs, sind ganz mit rotem Stoff verkleidet. Das Goldleder ist damals von Spanien übernommen worden. Es diente in Frankreich wie in Belgien und Holland als Möbelbezug wie als moderne Wandbespannung.

Den höchsten Triumph feierte der barbarisch bunte Geschmack im Kabinettschrank, der im Verlauf der Spätrenaissance das repräsentative Möbel geworden war. In Frankreich waren die meisten Prunkmöbel dieser Gattung Import oder von eingewanderten italienischen und deutschen Meistern gefertigt. Deutschland hatte in der Herstellung von Kabinettschränken seit dem 16. Jahrhundert Weltruf. (Vgl. S. 291 ff.). Im 17. Jahrhundert haben dann die Florentiner stipi den deutschen Arbeiten den Rang abgelaufen. Es sind wohl italienische Arbeiten gewesen, deren Beschreibung in den Inventaren vom drückenden Reichtum des höfischen Mobiliars Zeugnis ablegt. Im Inventar Mazarins werden solche Kabinettschränke geschildert, mit Säulen, Pilastern, Nischen, Büsten, Statuen, mit Einlagen von Perlmutter, Elfenbein, Lapislazuli, Edelmetall, Miniaturen, mit silbernen Kapitälern, Blumen, mit vielen Schubladen und Fächern. Die erhaltenen französischen Kabinettschränke dieser Zeit sind außen unscheinbarer, ihr Reichtum zeigt sich erst, wenn die Türen geöffnet sind. Der Aufbau ist immer der gleiche: ein schwerer, rein kubischer Ebenholzkasten auf tischförmigem Unterbau mit acht Füßen, Fußbrett mit Kugelenden. Die rückwärtigen Füße meist kantig, weil das Möbel an die Wand gestellt wurde, die anderen säulenförmig, reliefiert. Auf den Türen des Kastens meist mythologische Reliefs, von Flammenleisten umrahmt.





197. Caquetoire. 16. Jahrhundert  
Paris, Louvre



198. Caquetoire. 16. Jahrhundert  
Paris, Louvre



199. Tischstuhl aus Schloß Hurfé bei Lyon  
Spätes 16. Jahrhundert. Wien, Slg. Figdor



200. Renaissance-Bett aus Annecy (?). Zeit Henri II  
Früher Paris, Sammlung Gavet



201. Ebenholzkabinett des 17. Jahrhunderts (Louis XIII-Zeit)

Berlin, Schloßmuseum

Im Innern gewöhnlich ein größeres Mittelfach, das wieder mit Türen verschlossen ist, umgeben von Schubladen, deren Front mit Einlagen dekoriert ist. Erhalten sind solche Kabinettsschränke fast in allen größeren Sammlungen, im Louvre, im Cluny-Museum, im Victoria and Albert Museum, in Berlin (Abb. 201), in schwedischem Privatbesitz. Auch ihre Form ist wohl keine französische oder niederländische Erfindung, sondern ursprünglich deutscher Import, im Anschluß an italienische Muster. Ein Kabinett des frühen 17. Jahrhunderts aus Prag (bzw. Frankfurt, jetzt Hamburg, Kunstgewerbemuseum) mit der gleichen kubischen Form, mit Lackmalerei auf Silberfolie



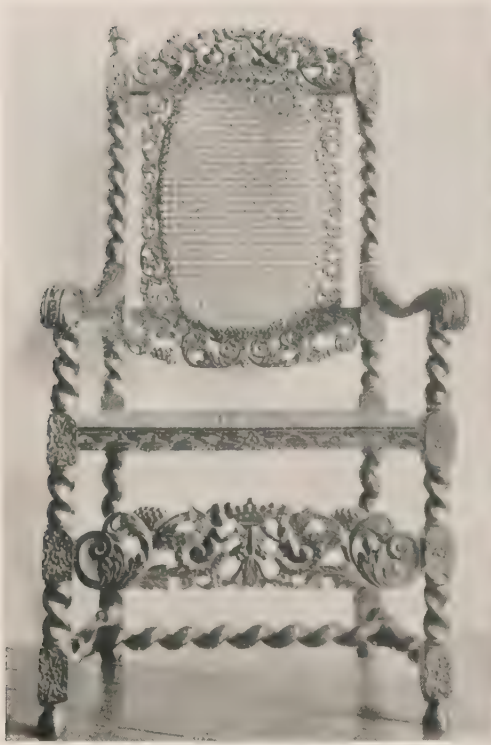
unter Verglasung, auf der Vorderseite mit Silberauflagen, die an die Art des Goldschmiedes Wallbaum erinnern, ist sicher deutscher, wahrscheinlich Augsburger Provenienz und älter als die genannten französischen Kabinette in den großen Sammlungen. Die einfache Urform des Kastens auf dem Tisch kommt, wie erwähnt, noch früher vor.

Eine Art Enzyklopädie des einfacheren Möbels dieser Zeit bilden die Stiche des Abraham Bosse (geb. 1602 in Tours, gest. 1676 in Paris), die Schilderungen zeitgenössischen Lebens, die in den dreißiger Jahren entstanden sind (Abb. 202). Die Räume, in denen die Genreszenen sich abspielen, haben meist textilen Wanddekor. Die Bildteppiche sind als nebensächliche Tapeten behandelt und ohne Rücksicht auf den Bildgehalt mit Spiegeln und Gemälden behängt. Die Möbel sind auf den einfachsten Umriß reduziert. Das Himmelbett ist unter Tags ein scharf beschnittener Kubus aus Stoffen; durch die Umrahmung der Stoffbahnen und durch die Posamenterie wird es als Luxusmöbel charakterisiert. Vom Tischgestell ist meist nichts zu sehen, es ist versteckt unter schweren Decken, die gerade herabfallen. Die Stühle, die immer streng geordnet an der Wand stehen, haben eine auffallend niedrige Lehne, einfache, gerade, säulenförmige oder kantige Pfostenfüße mit Stegen, auf Kugelenden. Die zierliche Vierteiligkeit der Renaissance ist unmodern. Die Taburets (placet) haben die primitive X-Form. Die Vorliebe für Stoffe zeigt sich schon darin, daß die Lehnen der Stühle ganz damit bezogen und selbst die kleinen Kastenmöbel mit Wirkteppichüberzügen verdeckt werden. Bei dem niedrigen Sitzmöbel auf dem Stich „Der Schuhmacher“ (Abb. 202) kann man nicht unterscheiden, ob es sich um eine mit abgepaßten tapis à pentes bedeckte Truhe handelt oder um ein Ruhebett, das in diesen Jahren zum erstenmal wieder erwähnt war. Der ganze Raum ist mit scharfgeschnittenen Stoffkuben garniert, die den Eindruck der steifen Grandezza bedingen. Die Tracht bietet genug Parallelen.

Die erhaltenen Möbel der Zeit geben weiteren Aufschluß. Allerdings: viel ist aus dieser kurzen Spanne nicht vorhanden, und der Nachweis, ob ein Möbel dieser Periode angehört oder ob es ein verspäteter Nachläufer der Louis XIV-Zeit ist, kann nicht immer bestimmt erbracht werden. Wir wissen aus den Inventaren dieser Jahre, daß die Truhe immer noch existierte als niedriges Sitzmöbel im Vorzimmer oder als kostbares, mit Leder bedecktes Prunkmöbel auf einem Gestell. Auch Kasten gab es nach wie vor. Erhalten sind in größerer Anzahl nur die volkstümlichen Möbel, die durch gedrehte Säulen, Kugelfüße charakterisiert sind, die allerdings in der Form stationär geblieben sind. Sicher aus der Frühzeit des 17. Jahrhunderts stammen die blockigen, viertürigen Kästen, bei denen das Schubladengeschoß noch erhalten ist, aber nicht mehr ausdrücklich in Erscheinung tritt. Bei den Sitzmöbeln ist die Datierung leichter, weil die angrenzenden Nationen sich der gleichen Formen bedienen. Damit ist auch gesagt, daß die Formen, die wir hier durch Abbildungen belegen, nicht ausgesprochen französisch sind. Wir werden ähnlichen Mustern in den Niederlanden, in England, in Italien und Deutschland begegnen. Eine französische Erfindung höfischen Charakters sind vielleicht die Stühle, die ganz mit kostbarem Stoff bezogen sind. Originale sind nicht erhalten; Beispiele sieht man manchmal auf Porträts dieser Zeit. Die Formen selbst sind immer einfach, ähnlich den Stühlen auf Bosses Stich (Abb. 202



202. Abraham Bosse, Der Schuhmacher. Kupferstich



203. Französischer Louis XIII-Stuhl  
Paris, Louvre

Zeit Vorschrift werden. Die Armlehne ist gedreht wie die Füße, endet mit einer bequemen Schweifung oder einem Tierkopf. Die wichtigste Änderung ist die feste Polsterung, in die gewöhnlich auch die Zarge einbezogen ist. Die Bezüge aus Stoff, aus dekoriertem oder einfarbigem Leder nach spanisch-flämischem Vorbild sind mit großen Nägeln befestigt, wie bei den spanischen Stühlen. Die übrigen französischen Möbel dieser Zeit sind schon behandelt, es sind die mit wenig Abänderungen übertragenen internationalen Formen. Erst unter Ludwig XIV. beginnt auch auf dem Gebiete des Mobiliars eine Periode der Selbständigkeit. Sie schuf bald die Vorbilder für das übrige Europa.

im Hintergrund). Deutlich erscheint dies Stilvolle des Barock am Gestell aus gedrehten, bewegten Pfosten, die mit den flimmerigen Lichteffekten des polierten Holzes und der Einfachheit der konstruktiven Form sich im neuen prunkvollen Milieu behaupten. Sie sind von den Niederlanden (Abb. 203) oder von Italien (Abb. 204) übernommen. Primitiver sind die Pfosten en chapelet, die mit aneinandergereihten Rosenkranzperlen gewisse Ähnlichkeit haben. Vasenförmige Pfosten, die Holland besonders schätzte, sind in Frankreich weniger beliebt. Die rückwärtigen Füße sind gedreht, kantig oder gefast. Die Lehne ist leicht geneigt, rechtwinklig, niedrig, weil sie Rücksicht nehmen muß auf die riesigen Halskrausen. Erst am Ende der Epoche werden die hohen Lehnen wieder Mode, die dann in der Louis XIV-

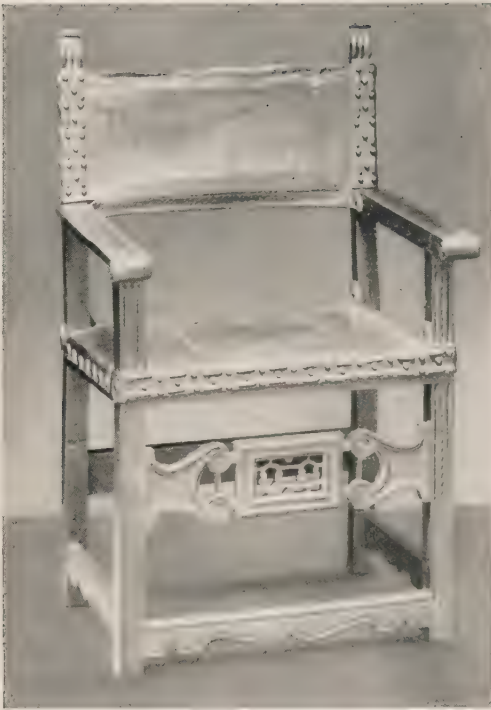


204. Stuhl der Louis XIII-Zeit  
Paris, Musée de Cluny



## SPANIEN

Die Besonderheit der spanischen Kunst liegt in dem Zusammentreffen abend- und morgenländischer Elemente, die sich miteinander mischen und in dieser Mischung ein Abbild der Seele des spanischen Volkes bilden, das selbst aus diesen Elementen hervorgewachsen ist. Diesen klassischen Satz Justis dürfen wir auch der Übersicht über das spanische Möbel voranstellen. Er enthält schon die wesentlichen Punkte, die wir für unser spezielles Thema finden wollen. Zwei Faktoren haben dem spanischen Möbel seine Form gegeben. Die besondere geschichtliche Situation, die lange Verknüpfung mit dem Orient, und das Klima, die Wohnbedingungen des Südens. Vom 8. bis zum 15. Jahrhundert haben die Araber im Lande gesessen, über sieben Jahrhunderte waren große Provinzen ein Annex des Omayyadischen Reiches. Spanien war die offene Pforte, durch die der morgenländische Einfluß nach Europa strömte. Dieser Einfluß des tektonisch unbegabten, aber im Ornamentalen starken Maurenvolkes ist gerade auf kunstgewerblichem Gebiete deutlich zu sehen. Wir können nur naheliegende Beispiele nennen. Es ist wahrscheinlich, daß die Dekoration, die in Italien als Certosina-Technik bezeichnet wird, den Weg vom Osten über Spanien genommen hat, wo wir Beispiele schon früher finden, als in Venedig, das bisher als vermittelnde Stadt angesehen wurde. Die kleinteiligen, unruhigen geometrischen Flächenmuster aus Elfenbein, seltenen Hölzern und Perlmutter, deren ornamentaler Sinn auf fatalistischer Wiederholung von Einzelmotiven und auf Kontrast aufgebaut ist, wahren bis zum 18. Jahrhundert die Erinnerung an den orientalischen Ornamentgedanken. Die geometrischen Bandverflechtungen (*lacierias*) haben wir als Dekoration gotischer Truhen und Schränke gefunden. Die Vorliebe für Metall, für vergoldeten Eisenbeschlag, für kunstvoll bearbeitetes Leder sind maurisches Erbe. Von Spanien hat sogar Europa die Bezeichnung für die Schlafnische, das Wort Alkoven (arabisch: *al coba*) übernommen. Das sind gewiß nur Einzelheiten; aber sie sind doch ein Beweis dafür, daß wir den östlichen Einfluß auf das europäische Kunstgewerbe als festen Faktor in die Rechnung stellen müssen. Er geht im Lande selbst noch weiter. Bis zum späten 16. Jahrhundert bestand die Mehrzahl der Kunsthandwerker aus Mauren. Die mudejare Architektur herrschte im Süden und trieb Ausläufer weit in die nördlichen Provinzen. Das eigenartige Wohnhaus des spanischen Südens ist maurisches Vermächtnis, wenn auch die Wurzeln des Typus über die orientalische Vermittlung weit zurück bis zur europäischen Antike reichen. Für die um den schattigen Innenhof, den patio, gruppierten und zum Schutz gegen die Sonne verdunkelten Räume dieses Hauses mußten Möbel anderer Art geschaffen werden, als im Norden. Aber es wäre doch eine allzu materialistische Erklärung, wenn wir die Liebe zum Gleißenden, Farbigen aus den äußerlichen Vorbedingungen des Klimas ableiten wollten. Auch in den spanischen Kirchen herrscht mystisches Dunkel, aus dem der Reichtum der Ausstattung mit stärkerer Wirkung herausleuchtet. Die Sehnsucht nach glitzerndem Prunk und nach Kostbarkeit, nach Reichtum und verschwenderischer Überladenheit ist südländische Eigenschaft. Sie steht



205. Spanischer Armlehnstuhl. Um 1600  
Wien, Sammlung Figdor

rioden sind auch die Möbel entstanden, die wir im folgenden schildern werden.

Es ist ungerecht, eine Kunstgeschichte des Möbels zu schreiben, ohne das kirchliche Mobiliar zu berücksichtigen. Führende Nationen treten durch die Trennung unverdient in den Hintergrund. In Spanien ist eine Menge außerordentlicher Leistungen im kirchlichen Mobiliar zu sehen, Chorgestühle aus allen Stilperioden vom Mittelalter bis zum Spätbarock. Das profane Möbel der Renaissancezeit und des frühen Barock aber ist einfach, kräftig männlich, volkstümlich, fast bescheiden und technisch schwerfällig. Das spanische Möbel ist viel mehr Ausdruck der Lebensformen als Reflex der Stilformen. Der Grundklang nationaler, spanischer Kunst tönt im Möbel nur gedämpft nach. Vielleicht war der Kontrast in Wirklichkeit

in Parallele zum Drang nach Öffentlichkeit, der auch dem italienischen Möbel seinen Charakter gegeben hat. Aber schließlich sind diese Versuche einer Erklärung nur ärmliches Bemühen, das Unergründliche auf einen logischen Nenner zurückzuführen. Man kann das Spanische nicht mit ein paar Begriffen erschöpfend erklären. Man kann nur immer einige Facetten des Kristalles zum Leuchten bringen, die Streiflichter auf unser Thema werfen. Die lebendige Entwicklung ist unendlich reich. Zwischen Kunstperioden, wo barocke Überfülle den Stil bestimmt, liegen Zeiten, in denen Vornehmheit und Würde, düsterer Ernst und Strenge als Ausdruck spanischen Wesens erscheinen. In einer dieser Pe-



206. Lehnstuhl in den Zimmern Philipps II.  
Escorial

nicht so stark, weil kostbare Stoffe, Tapisserien, Cordova-Leder vermittelten. Vielleicht wird der Eindruck anders sein, wenn einmal der Überblick umfassender geworden ist. Zunächst ist auf diesem Gebiet unsere Materialkenntnis noch recht gering. In keinem der führenden europäischen Länder fehlen so, wie hier, die grundlegenden Vorarbeiten. Die wichtigen Fragen der Abgrenzung der fremden Einflüsse, der Lebensdauer der Möbeltypen, der regionalen Verteilung auf der Basis des kirchlichen Möbels sind noch gar nicht richtig angeschnitten. Die nachfolgende skizzenhafte Zusammenfassung der Leistungen einer Epoche kann deshalb nicht mehr sein als ein Versuch, der nach allen Seiten der Ergänzung und Verbesserung bedarf.

Der Grund, der uns veranlaßt, diesen



207. Stuhl in den Zimmern Philipps II.  
Escorial



208. Lederstuhl des späten 16. Jahrhunderts  
Sammlung A. Byne, Madrid

Versuch hier einzuschieben, ist der: zwischen den Jahrhunderten mehr rezeptiver Produktion im Kunstgewerbe, zwischen den Perioden eines vorherrschenden Einflusses Italiens in der Renaissance, Frankreichs und Englands im 18. Jahrhundert, liegt eine Periode der Selbständigkeit, in der das spanische Kunstgewerbe sogar eine aktive, anregende Rolle spielte. Wir sind Ausstrahlungen schon früher begegnet. Die europäische Entwicklung der Spätrenaissance wird uns übersichtlicher erscheinen, wenn wir jetzt auch die Rolle Spaniens berücksichtigen. Wieder deckt sich diese Periode der Selbständigkeit im Kunstgewerbe mit dem Höhepunkt geschichtlichen Lebens in der spanischen Weltherrschaft, und mit dem goldenen Zeitalter spanischer



Kunst. Es ist die Zeit von Cervantes und Calderon, von Greco und Velazquez, von Hernandez und Montañez. Es ist die Periode der Gegenreformation, die Zeit der kulturellen Vorherrschaft Spaniens, in der die schwarze spanische Tracht, der Ernst des spanischen Zeremoniells für ganz Europa verpflichtend wurde.

Wenn wir die Stilbezeichnungen der Architektur als Grenzpfähle nehmen, dann können wir diese Periode etwa mit dem Ausgang der plateresken Hochrenaissance unter Karl V. und dem spätbarocken Churriguerastil um 1700 abgrenzen. Für die Beschreibung des Möbels sind diese Stilbezeichnungen nebensächlich. Südländischer Glanz, Üppigkeit und barbarischer Materialprunk, die diesen barocken Stilen am Anfang und Ende unserer Epoche die Note geben, sind im spanischen Möbel dieser Zeit nicht zu sehen. Aber die Überladenheit muß in dieser Zeit Eigenschaft des Luxus-



209. Stuhl des späten 16. Jahrhunderts  
Sammlung A. Byne, Madrid



210. Stuhl des 17. Jahrhunderts  
Sammlung A. Byne, Madrid

möbels gewesen sein, als nach der Eroberung von Peru, Mexiko, Chile das Gold in das Land strömte. Wir hören von königlichen Verordnungen, die vergeblich der Verschwendung steuern wollten. Ein Gesetz Philipps II., erlassen in Aranjuez 1593, das die Verfertigung, den Kauf oder Verkauf von Schreibtischen, Truhen, Tischen, Kabinetten usw. mit getriebenen Silber verbot, mußte von späteren Herrschern wiederholt werden. Die Intarsien aus exotischen Hölzern, die Einlagen aus verschiedenen Steinen, sind in Spanien früher in Mode als im übrigen Europa; aber sie sind auf wenige Möbelarten beschränkt. In einigen Punkten wirkt der Materialprunk auch beim einfacheren Möbel nach. In der Verwendung der Farbe, der Vergoldung betonter Teile. Im Dekor aus Metall, aus



211. Spanischer Stuhl des 18. Jahrhunderts  
Kunsthandel, München

angenommen und im Laufe des 17. Jahrhunderts ist das spanische Leder in alle europäischen Staaten exportiert worden.

Der Vorrat an Möbeln ist in Spanien im 16. und 17. Jahrhundert der gleiche, wie in den übrigen Ländern. Er ist sogar geringer, weil das Klima und südländische Einfachheit manche Typen entbehrlich machen. Der spanische Raum hat wenige Möbel, nur den notwendigen Hausrat. Möbel, die allein der Bequemlichkeit, dem Luxus dienen, sind lange verpönt. Selbst die Zimmer des weltbeherrschenden Philipp II. im Eskorial sind mönchisch streng. Die hellen

vergoldetem Schmiedeeisen, der Schlösser mit Spangen, der durchbrochenen rautenförmigen Beschläge, die rhythmisch über die Möbel verteilt und durch farbige Stoffunterlagen noch gehoben sind. Man kann auch darin den Nachklang maurischer Kunst sehen. Wir finden das prunkvolle Beschlag auch an den großen Türen. Es ist spanische Sitte, die Nägel mit großen ovalen oder kreisrunden Köpfen als ornamentalem Wert auszunutzen, die Zarge, die Lehne mit funkelnden Bändern einzufassen. Aus maurischer Quelle kommt auch die Vorliebe für das dekorierte, geschnittene und gepunzte und vergoldete Leder, das in ausgiebigem Maße verwendet wurde, nicht nur als Möbelbezug der Stühle, Bänke und Truhen, auch als Ersatz für Tapisserien, als Wandbehang. Diese Art des Wanddekors wurde auch von anderen Nationen



212. Faltstuhl Karls V. aus St. Just  
Escorial



213. Einfache Stühle des 17./18. Jahrhunderts. Asturien  
Madrid, Museo de Artes Industriales

Flächen der Wand bilden gewöhnlich den Hintergrund. Nur kostbare Behänge, maurische Teppiche brachten Leben in die Einfachheit. Stühle, Bänke, Tische, Truhen und als Luxusmöbel die Schreibränke, dazu Eisenmöbel, Leuchter, Kohlenbecken bilden das ganze Repertoire.

Der vornehme schwere Lehnstuhl (*sillon*, *frailero*) hat Leder oder Stoffbezug (Abb. 205 ff.) Die Konstruktion ist einfach. Steife, kantige Nußholzpfeiler manchmal auf Kufen, die vorderen Füße gewöhnlich über die Zarge hinweg senkrecht nach oben geführt, tragen die gerade oder leicht geschweifte Armlehne. Diese hat im 16. Jahrhundert den Grundriß der Pfeiler, im 17. Jahrhundert wieder die Lehne bretterartig, breit und wuchtig. Die Rücklehne ist leicht geneigt, niedrig, bekrönt von geschnitzten Aufsätzen (*remates*), die gerieft, konsolartig geschweift oder abgerundet sind, manchmal den kolonialen Einfluß zeigen (Masken auf einem Stuhl des Victoria and Albert Museums) oder durch Metallknöpfe ersetzt sind. Der Bezug von Lehne und Sitz ist mit großen Nägeln befestigt, die runde, ovale, sternförmige Köpfe oder durchbrochenen Beschlag tragen und zur Dekoration dienen. Neben den Nägeln bildet den eigentlichen Schmuck des Möbels der Bezug mit den Fransen und Quasten und der Frontsteg zwischen den Vorderfüßen. Auch der spanische Stuhl ist auf Fassadenwirkung angelegt, wie der italienische. Der Steg ist meist nach oben gerückt, nahe an den Sitz, damit die Geschlossenheit garantiert





214. Kastilische Lederbank  
Madrid, Museo Arqueológico



215. Bank des 17. Jahrhunderts  
Sammlung Palencia, Madrid



216. Katalanische Truhe  
Villa nueva, Museo Balaguer

wird. Die einfacheren Beispiele des Steges zeigen durchbrochene, geometrische Muster und ornamentale Formen, bei den wertvolleren Stühlen ist der Steg mit einem Hochrelief geschmückt, mit Rankenwerk und sogar mit figürlicher Ornamentik. Zur Verstärkung der Fassadenwirkung erhalten auch die vorderen Pfosten durchgehende Kannelüren oder Profil. Der Ausdruck des Möbels ist schwer und würdevoll, abweisend und vornehm. Man kann die spanische schwarze Tracht und das spanische Hofzeremoniell ohne weiteres mit diesem Möbel in Verbindung bringen. Eine spanische Spezialität sind die zusammenlegbaren Lehnstühle ohne vordere oder rückwärtige Zarge. Bei diesen sind die Stege verschraubt, die Lehne ist durch eine bewegliche Schiene verfestigt. Sobald die Stege abgelöst sind, werden die Pfosten zusammengeschoben, und die Stühle können leichter transportiert werden. Wahrscheinlich sollte dadurch der Wechsel zwischen Winter- und Sommerwohnung erleichtert werden.

Diese Beschreibung gibt den Typus. Daneben gibt es auch andere Formen. Aus dem 15. Jahrhundert ist der schwere Faltstuhl ererbt (*sillon de caderas*), der dem italienischen Certosina-Stuhl gleicht. Die Elfenbeineinlagen, Sternmuster und geometrische Muster nach maurischem Vorbild sind reicher und bunter als die italienischen. Schöne frühe Beispiele des Typus in der Kathedrale von Toledo haben in der unteren Pfoste die gotischen lilienartigen Ansätze. Die Kastensitze sind nur durch wenige Beispiele bezeugt. Ein kastilianischer Sitz mit reichem Renaissancedekor und mit Masken in Relief ist im Museo de Artes industriales in Madrid.

Schon frühzeitig erscheinen geschweifte Füße. Ein Armstuhl des 17. Jahrhunderts im Victoria and Albert Museum in London hat schwere Volutenfüße und geschweifte Stege, geschweifte Stützen der Armlehne. Auch der Frontsteg ist unten in Kurven ausgeschnitten. Wenn die frühe Datierung richtig ist, dann ist dieses spanische Möbel eines der ersten, in dem das barocke Kurvenmotiv durchgehalten ist.



217. Vargueño des 16. Jahrhunderts  
Berlin, Schloßmuseum





218. Vargueño des 16. Jahrhunderts  
Sammlung A. Byne, Madrid



219. Schreibkabinett des späten 16. Jahrhunderts  
 Madrid, Museo de Valencia de Don Juan



220. Kastilischer Aufsatzschrank  
Conde de las Almenas, Madrid

Die verstärkte Bewegung, die barocke Drehung der Pfosten und Stege scheint früher als in anderen Ländern durchgedrungen zu sein. Stühle (im Museo nacional, in der Sammlung A. Byne, Madrid), die als aragonesisch oder katalanisch bezeichnet werden, dürfen nach der niedrigen Form der Lehne noch in die Spätzeit des 16. Jahrhunderts datiert werden. Es ist also wahrscheinlich, daß Portugal und Spanien die Heimatländer dieser Mode wenigstens im Möbel sind (die Form als solche ist viel älter, sie ist in Italien im Altarbau früher vorhanden), und daß sie von da in den style Louis XIII Frankreichs und nach den Niederlanden gewandert sind. Anlaß für diese Annahme liegt auch im folgenden. In keinem anderen Lande ist die Drechselarbeit so gepflegt worden wie hier. Die portugiesischen Möbel des späten 17. Jahrhunderts sind ganz auf die Wirkung der flimmerigen bewegten Kurven gestellt. An Tischen, Betten, Stühlen ist die Arbeit zur Virtuosität entwickelt. Zuerst erscheinen gedrehte Säulen an Kastenmöbeln, an Kabinetten des 16. Jahrhunderts mit maurischem Dekor, als Einfassung der Felder, an den Gestellen der Kabinettschränke.

Der einfache leichte Sessel (silla) des späten 16. und des 17. Jahrhunderts hat Rahmenbau aus Kantpfosten, die durch (ausgeschnittene) Stege verbunden sind, Brettsitz,





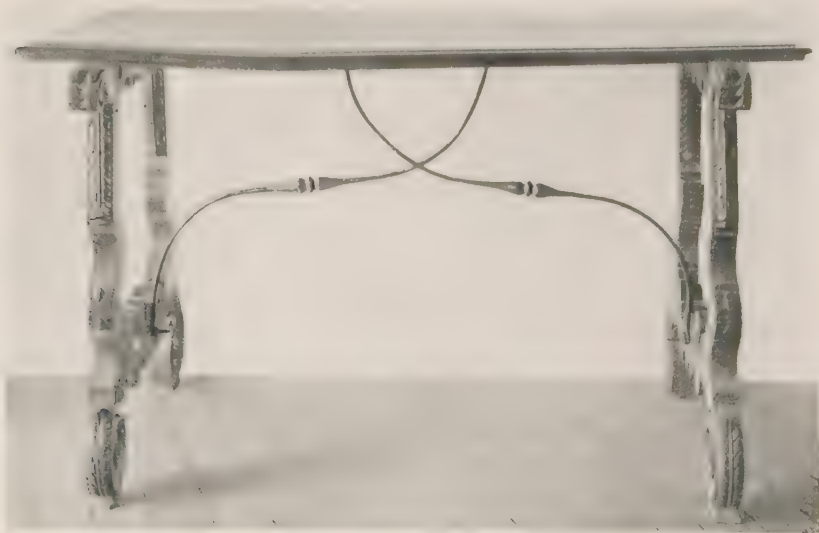
221. Kleiner Kabinettsschrank. 17. Jahrh. Sammlung Garcia Palencia, Madrid



222. Andalusischer Schrank. 18. Jahrh. Sammlung Juan Lafora, Madrid

manchmal mit ausgeschnittener Zarge, leicht geschweifte Lehne, die Pfosten bekrönt von stehenden Konsolen (Abb. 213). Der Dekor ist volkstümliches Schnitzwerk, Reihen von Hohlisenschnitten zur Betonung der Horizontale und vertikale Kerbschnittmuster. Das Hauptmotiv des Dekors ist (in Aragon und Navarra) eine Rundbogenreihe auf einfachen oder gekuppelten Balustern, die zwischen die Lehne gespannt sind. Wenn diese Arkadenmotive auch zwischen die vorderen Füße eingesetzt sind, dann entsteht wieder geschlossene Fassadenwirkung in Verbindung mit leichter Durchbrucharbeit. Im späten 17. Jahrhundert erhalten bei Stühlen des östlichen Spaniens die oberen Quersprossen der Lehne einen scheibenförmigen Aufsatz. Im 18. Jahrhundert kommen auch hier die Stühle mit gedrehten Pfosten, Strohgeflechssitz und Leiterlehne auf, denen wir in Frankreich, Amerika begegnen.

Nichts charakterisiert den primitiven Charakter des spanischen Möbels so deutlich, wie die Bildung der Bank (banco). Man hat die gotische Bretterbank, die wir von Dürers Hieronymus im Gehäuse kennen, bis zum späten 17. Jahrhundert beibehalten, man hat sie nur dem modernen Luxus anzupassen versucht, indem man Sitz und Lehne mit Stoff oder mit Leder mit Rautenmuster bezog und die Ränder mit großen Nägeln dekorierte, ohne Rücksicht darauf, daß die Primitivität der Konstruktion und der Luxus der Bezüge doch einen Gegensatz bilden (Abb. 214, 215). Die Stützen sind wie in der Gotik schräg gestellt und durch Eisenstangen am Sitz verfestigt. Die Form der Stützen wechselt wie beim Stuhl: einfache oder gedrehte Pfosten und Baluster. Die meisten Bänke können zusammengelegt werden. Im 17. Jahrhundert kommt die lyraförmig ausgeschnittene Wange vor, der wir bei den Tischen dieser Zeit begegnen werden. Die zweite Art, die noch im 16. Jahrhundert erscheint, die Bank mit durchbrochener Lehne, ist im Prinzip nur ein verbreiteter Sessel. Das Hauptmotiv ist auch da die Arkade auf Doppelbalustern, die so oft wie nötig wiederholt wird. Die Zarge



223. Spanischer Barocktisch des 17. Jahrhunderts  
Madrid, R. Museo de Artes y Oficios



224. Aragonesischer Tisch des späten 16. Jahrhunderts  
Sammlung A. Byne, Madrid

erhält manchmal ein Frontbrett, das wieder die Geschlossenheit des Möbels garantiert.

Von den ererbten mittelalterlichen Kastenmöbeln wird die Truhe (arca; die alte Bezeichnung ist buche) noch beibehalten (Abb. 216). Nach dem volkstümlichen Dekor darf man aber schließen, daß sie im vornehmen Mobiliar keinen Platz mehr hatte. Noch im 16. Jahrhundert sind Renaissancetruhen mit Profilsockel, Feldergliederung, Gebälkabschluß und mit mudejarem Dekor entstanden. Die Figuration der Elfenbeineinlagen (Kreis, Sterne und andere geometrische Bildungen) erinnern an die Fliesenmuster. Die späteren Truhen des 17. Jahrhunderts sind dekoriert mit Schnitzwerk, mit Doppelarkaden in Feldern, schweren Ranken; sie stehen oft auf Löwenfüßen. Diese Muster sind noch einigermaßen zeitgemäß. Die Arkade ist auch das Hauptmotiv an den volkstümlichen Stühlen. Die Mehrzahl der späten Truhen aber trägt Kerbschnittornamente, Kreise, Sterne, geometrische Figurationen, primitive Figuren, und zeigt durch die Technik allein schon, daß das Möbel aus dem vornehmen Hause verschwunden ist. Kleine Kästchen (caja) aus feinem Holz haben Renaissanceanken vermischt mit mudejaren Mustern.

Das vornehme Schrankmöbel des 16. und 17. Jahrhunderts ist das Kabinett, der vargueño (Abb. 217, 218). Die Bezeichnung wird so erklärt. Als im 16./17. Jahrhundert der Import der Nürnberger Kabinette überhand nahm, erließ Philipp III. 1603 ein Verbot, und legte dadurch den Grund zum Aufblühen einer einheimischen Industrie, zur Herstellung





225. Aragonesischer Tisch nach französischem Vorbild. Mitte des 16. Jahrhunderts  
Sammlung A. Byne, Madrid

der Kabinettschränke in Vargas. Diese Erklärung ist mehr als fragwürdig; nur die königliche Verordnung ist Tatsache, alles andere ist Legende. Aus verschiedenen Gründen. Es gibt *vargueños* schon vor der Verordnung Philipps III. von 1603. Ein massiver *escritorio* des frühen 16. Jahrhunderts im Museo archeologico in Madrid hat schon die endgültige Form. Andere sind hier als Beispiele beschrieben. In dem Dorfe Vargas bei Toledo ist ferner nach Angabe der spanischen Autoren jede Erinnerung an diese blühende Industrie geschwunden. Das wäre kaum möglich, wenn sie je existiert hätte. Nicht recht wahrscheinlich ist die Annahme, daß der Name einer Schnitzerfamilie Vargas dem Möbel den Namen gegeben habe. Die Bezeichnung ist also noch ein Rätsel. Das Möbel selbst hat sich wie im Norden organisch aus der Truhe entwickelt, es ist eigentlich eine kleine Truhe mit Handgriffen auf einem Gestell. Der Beweis ist nicht schwer zu führen. Die älteren Kabinette haben noch den Deckel (Beispiele die *vargueños* der Salting Collection des Victoria and Albert Museums in London und im Schloßmuseum Berlin), der an der Frontseite mit mudejarem Bandwerkornament (*laceria*), reichen Renaissanceschlössern und Medaillen geschmückt ist und Handgriffe an den Seiten. Der geöffnete Deckel zeigt Rahmungen mit filigranfeinem Schnitzwerk, Medallions in ornamentaler Umrahmung. Das typische Kabinett des 16./17. Jahrhunderts hat einen Deckel, der abgenommen oder umgeklappt werden kann, an der Außenseite dekoriert durch den durchbrochenen, vergoldeten Eisenbeschlag auf rotem Stoffuntergrund und das große Spangenschloß. Geöffnet zeigt das Kabinett verschiedene Reihen

von kleinen Schubladen mit zentralem Hauptmotiv oder mittlerer Öffnung. Die einzelnen Felder mit kräftigem Profilrahmen haben Reliefs, Rankenwerk, Profilköpfe, oder sie tragen Einlagen aus Elfenbein, einfaches gotisierendes Gitterwerk in Relief mit Nasen oder sie haben gemalte maurische Ornamentik, von gedrehten Säulen eingefasst. Aber die Einzelheiten zu beschreiben, hieße zwecklos Seiten füllen. Das Kabinett steht auf einem gewöhnlichen Tisch oder auf einem Gestell (*puente*) mit Kufenfüßen, gedrehtem Rundpfosten (oder einem mittleren gedrehten Rundpfosten begleitet von Balustern), oben abgeschlossen von einer massigen Leiste, die Schubladen enthält. Sie dienen geöffnet als Träger des Klappdeckels. Die Verbindung der tragenden Pfosten bildet eine Rundbogengalerie mit bekrönenden Kreislaufsätzen. Statt des Gestells hat man schon im 16. Jahrhundert das Kabinett auf einen geschlossenen Kastenunterbau gestellt (*condador vargueño*), mit zwei oder drei Reihen von Schubladen, deren Frontseite wieder Feld für Dekoration bot, geometrische Muster mit Einlagen, die mit der Dekoration des geöffneten Kabinetts korrespondieren.

Auf italienische Vorbilder geht ein zweigeschossiger Schreibschrank zurück (*typo Carlos V.*), der an den Seiten mit Figurenreihen in drei Geschossen übereinander dekoriert ist, wie italienische Kabinette und Kommoden. Möbel solcher Art sind im Museum Barcelona, in der Sammlung D. A. Garcia de Cabrejo, Museo de Valencia de Don Juan, Madrid u. a. O. (Abb. 219.)

Schon im 16. Jahrhundert kannte man im nördlichen Spanien den mehrgeschossigen halbhohen Schrank, der oben und unten Fächer mit Türen, in der Mitte zwei Schubladen hatte (Abb. 220, 222). Schränke mit Reliefmasken im Museo Archeologico Madrid. Von diesem geschlossenen Möbel ist der Schritt nicht mehr weit zum eingeschossigen oder zweigeschossigen Kasten (*armario*) mit verschiedenen Abteilungen in mehreren Geschossen, unten Türen, darüber Schubladen, weiter ein Klappdeckel, oder ein Fach mit Gittertüren, mit Balustergitter. Dieses kombinierte Möbel ist ein rein spanischer Typ des 17. Jahrhunderts.



226. Kastilischer Tisch des 17. Jahrhunderts  
Madrid, Museo de Artes Industriales



227. Kastilischer Seitentisch des 17. Jahrhunderts  
Sammlung Juan Lafora, Madrid

Der gewöhnliche Tisch (mesa) des 16. und 17. Jahrhunderts ist der hohe schwere Vierfüßtisch. Die Füße, in den einfacheren Beispielen Kantpfosten mit Flachschnitzerei, in den reicheren Säulen, dann Baluster, die seit dem 17. Jahrhundert immer reicher profiliert, mit Einschnürungen garniert werden, stehen auf Kugeln, sind oft schräg gestellt wie beim gotischen Tisch, und sind durch dekorierte, verkröpfte Stege verbunden. Lange Tische haben sechs Füße, oder eine (gedrehte) Mittelsäule auf einem Steg. Auch Volutenstützen kommen gelegentlich vor (aragonesischer Tisch nach französischem Vorbild in der Sammlung Byne, Madrid (Abb. 225.)). An Tischen des späten 17. und 18. Jahrhunderts sind die Längsstege oft weggelassen. Die Zarge hat gewöhnlich mehrere Schubladen mit Schnitzwerk in allen Variationen, vom volkstümlichen Flachschnitzwerk mit mudejaren Motiven bis zum barocken Hochrelief. Spanische Eigenart ist der Ausbau der Zarge zur schweren Kastenform, die dem Möbel wieder die blockhafte Schwere, die Geschlossenheit, die gedrungene Würde gibt, die Eigenschaft des spanischen Möbels ist. Im 17. Jahrhundert wurde ein Typ Mode, der heute im Kunsthandel als der spanische Tisch bekannt ist. Die Platte ruht auf zwei durch einen Steg



verbundenen Voluten, die eigentlich eine in Lyraform ausgeschnittene schräg gestellte Wangenform darstellen (Abb. 223). Als Stütze dienen zwei gerade oder geschweifte, schmiedeeiserne, einfache oder reichgeschmückte Eisenstreben. Diese Verstrebungen kannte man schon in der deutschen Renaissance (Tisch des Hainhofer Kabinetts in Upsala). Man kannte in Spanien auch die Ausziehtische und die verstellbaren Tische in der Art des englischen gate leg tables (Abb. 228).

‡ Das spanische Bett (cama) des 16. Jahrhunderts ist ein einfacher Rahmenbau mit vier überhöhten, manchmal gewundenen, mit Kugel bekrönten Eckpfosten (Abb. 229). Seine künstlerische Form erhielt es erst durch den luxuriösen Stoffbehang. Im 17. Jahrhundert ist beim katalonischen Bett gewöhnlich die Kopfwand, die an der Wand aufgehängt war, weiter ausgestattet. Wir finden dort das gleiche Arkadenmotiv mit gekuppelten Balustern, das wir an den volkstümlichen Stühlen gesehen haben, mit Giebelaufsatz oder mit figürlicher Bekrönung. Die Eckpfosten, durchlaufend, sind Träger eines Baldachins. Das kastilische Bett ist barocker, es hat einen Giebel und reich dekorierte Häupter. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts hat in den westlichen Gegenden Spaniens die portugiesische Mode Raum gewonnen. Dünne, schmale, nach oben sich verjüngende Spindelstangen, in komplizierter Drechselarbeit, dienen als Eckpfosten (salamonicas). Später sind es gewundene, doppelt sich kreuzende Stäbe an den Häuption. Auch die Schmalseiten sind mit gewundenen Pfosten ausgestattet. Man darf hier eine Rückwirkung kolonialen Stilempfindens voraussetzen.



228. Verstellbarer Tisch des 18. Jahrhunderts aus Kastilien  
Sammlung Lafora, Madrid



229. Spanisches Bett des 18. Jahrhunderts  
Sammlung Ricardo Blanco Ciceron, Santiago

## ENGLAND

Die nachmittelalterlichen Stilperioden werden in den europäischen Ländern mit fester, zentraler Regierungsform nach den Fürsten benannt. Eine gewisse Berechtigung besteht, besonders für die Renaissancezeit. Als das neue, humanistische Lebensideal in Gegensatz trat zur mittelalterlichen, kirchlichen Tradition, haben in naheliegender Gedankenverbindung die Fürsten, die der neuen Weltanschauung huldigten, die sich auf die Seite der Reformatoren stellten, die antikische Renaissance gefördert. Nirgends hat der Gegensatz diese Schärfe gehabt wie in England unter dem ersten König aus dem Hause Tudor, unter Heinrich VIII. Die katastrophale Vernichtung der mittelalterlichen, kirchlichen Kunst, die Zerstörung der Klöster, die Einziehung der Kirchenschätze in die fürstliche Tasche war verknüpft mit einer gewaltsamen Aufpfropfung kontinentaler Renaissancekunst. Vorübergehend gab es keine neue kirchliche Kunst mehr; profane Architektur, Malerei und Skulptur wurden enges Feld der künstlerischen Betätigung. Die fremde Renaissance wurde aus dem Kontinent importiert. Italien, das Mutterland der Renaissance, hat ausführende Handwerker entsendet und einige Künstler von Rang, von denen die Bildhauer Guido Mazzoni und Pietro Torrigiano als die besten genannt werden. Deutschland hat der Regierung Heinrichs VIII. das führende Genie geschenkt, Hans Holbein, der bis zu einem gewissen Grad der englischen Kunst dieser Zeit die bestimmende Note gegeben hat. Auch er war einer der universalen Renaissancemeister, nicht nur Maler; er hat auch architektonische Entwürfe gefertigt und er hat das Kunstgewerbe befruchtet. Es sind uns nur mehr Zeichnungen für Goldschmiedearbeiten und für einen Kamin erhalten. Alle architektonischen Leistungen sind zerstört. Die Altarschranken der Kings College Kapelle in Cambridge, die Schlußsteine der Halle in Hampton Court, die Decken in Wolseys Zimmer im gleichen Bau sind unsichere Zuschreibungen. Das Schloß Nonsuch bei Cheam, der kostbare Landsitz Heinrichs VIII. (erbaut 1538) ist mit seiner ganzen Ausstattung, von der Holbein sicher einen Teil entworfen hatte, spurlos vom Erdboden verschwunden. Nur der Name hat sich erhalten, in Verbindung mit einer Gattung von Intarsiatruhen, die mit dem Bau selbst aber gar nichts zu tun haben.

Eine zweite Etappe in der Rezeption fremder Kunst begann in der Regierungszeit der Königin Elisabeth. Quelle wurden in der Spätrenaissance und im Manierismus die benachbarten Niederlande, das protestantische Holland. Flämische, holländische und deutsche Bauhandwerker und Tischler kamen in das Land. Antwerpen, damals der größte Handelsplatz Nordeuropas, der mit dem aufblühenden englischen Welthandel innigen Kontakt hatte, wurde auch der Umschlagplatz für künstlerische Ideen. Wie auf dem Kontinent gewannen die graphischen Vorlagen der Vredeman de Vries, Bruyn, Floris und der anderen ungeahnte Bedeutung. Sie drangen leicht in die entlegenen Provinzen. Sie wurden von der detailreichen, überladenen, kunstgewerblichen Architekturdekoration oft wörtlich übernommen. Erst unter den Königen aus dem Hause Stuart verschob sich auf architektonischem Gebiet die Orientierung. Karl I. hat



Rubens beschäftigt und van Dyck als Hofmaler nach London gerufen. In der Baukunst aber übernahm ein einheimisches Genie die Führung: Inigo Jones (1573–1651). Er hat den niederländischen Manierismus ausgeschaltet und hat nach dem Vorbild der italienischen Hochrenaissance die Entwicklung zu einem strengem Klassizismus angebahnt. Nur in Möbelentwürfen merkt man Anlehnung an französische Vorbilder. Diese kühle, verstandesmäßige, aber großzügige Kunst ist der eigentliche englische Baustil bis zum Ende des 18. Jahrhunderts geblieben. Über Spätbarock und Rokoko hinweg, die niemals heimisch wurden, stehen der Klassizismus des 17. und der des späten 18. Jahrhunderts in direktem Zusammenhang. Nur in der kirchlichen Architektur kam von Zeit zu Zeit die gotische Unterströmung wieder zur Oberfläche. Diese beiden Komponenten, die palladianische Renaissance und die gotische Tradition bilden auch die Basis für die englische Kunst des 18. Jahrhunderts.

Die englische Kunst der Renaissance, der Zeit Shakespeares, der Anfänge der englischen Weltmacht, hat in der heimischen Literatur keinen Ruhm geerntet. Man hat ihr Unselbständigkeit vorgeworfen. Aber das allzu negative Urteil ist nicht gerecht. Die fremdländische Orientierung in den Anfängen der Neuzeit ist europäisches Schicksal. Gewiß ist im Vergleich zur mittelalterlichen Kunst der Kontrast in der Bedeutung vorhanden, hier ebenso wie in den außeritalischen Ländern, wo auch lange Zeit Eigenes und Angeeignetes nebeneinander standen. Es ist nicht so, daß auf den Baum der englischen Kunst fremde Reiser aufgepfropft wurden, die auch fremde Früchte brachten. Der Vergleich gilt nicht für die Architektur, schon deswegen nicht, weil die einheimischen Kräfte in der Ausführung nicht zu umgehen waren, und er gilt auch nicht für das Möbel. Die Säfte des Mutterbodens dringen immer wieder durch. Vielleicht ist es dem kontinentalen Auge leichter, das Englische zu sehen, als dem einheimischen, das zu sehr durch das Neue, durch den Kontrast mit der Vergangenheit beirrt wird.

Gerade in der Geschichte des Möbels ist die relative Selbständigkeit mit Sicherheit zu fassen. Grundzug der englischen Entwicklung ist die konservative Gesinnung. Das gotische Erbe hat sich auch im neuen Gewande lange gehalten. Das Mittelalter hat auch hier bis zum Spätbarock gedauert. Der italienische Import der Frühzeit hat nur eine Veränderung der Dekoration veranlaßt, nicht etwa eine Änderung der Typen im Anschluß an südliche Vorbilder. Nur vereinzelt tauchen Neuschöpfungen bei den Sitzmöbeln auf. Das holländische Vorbild hat sich leicht mit dem einheimischen Erbe verschmolzen. Selbst der wachsende Komfort in der Elisabethanischen Zeit, wo durch den wirtschaftlichen Aufschwung in den Jahren der beginnenden kolonialen Weltmacht der Reichtum in das Land strömte, hat nur eine Reform des Wohnungswesens gebracht. Er hat die mittelalterliche Halle ausgeschaltet und die Wohnräume spezialisiert. Am Charakter des Möbels hat er wenig geändert. Es bleibt nach wie vor Schnitzmöbel, es bevorzugt das einheimische Material, Eichenholz, und in der Spätzeit dieser Periode Nußholz. Nur die Stilistik ändert sich. Thema der künstlerischen Aufgabe ist auch hier die Steigerung zur Monumentalität durch architektonisch-plastische Mittel. Die künstlerische Absicht ist allerdings nur bei wenigen Typen rein zu sehen. Es überwiegt der volkstümliche Ausdruck, wie in keinem Lande. Möglich allerdings, daß die große Katastrophe am Schluß dieser Epoche, der Kampf der Puritaner gegen die Renaissancekultur in den Jahren des commonwealth unter den repräsentativen Beständen gewaltig aufgeräumt hat.



230. Settee mit Pfostenfüßen und Samtbezug, um 1610. Knole Park

Auch die Arten des Möbels sind die gleichen, wie im späten Mittelalter: Schemel, Lehnstuhl, Bank und Tisch, Truhe und Stollenschränk. Diese sachliche Statistik der Möbelarten, die Frage nach einer Bereicherung der Gattungen, ist, wie schon oft wiederholt, immer der sicherste Gradmesser für den kulturellen Wandel. Erst im späten 17. Jahrhundert werden wir auch in England neuen Möbelarten begegnen.

Zu den althergebrachten Sitzmöbeln (Abb. 230, 231) ist in der Renaissance nur ein neuer Typus dazugekommen, der Faltstuhl nach italienischem Vorbild (x framed chair). Der vornehme, festliche Sitz scheint nur von der aristokratischen Oberschicht rezipiert worden zu sein. Die italienische Form ist auch bei Beispielen englischer Provenienz (Queen Marys chair in der Winchester Cathedral um 1554) wenig abgeändert. Im späten 16. Jahrhundert erhielt er eine höhere Lehne und Stoffbezug, Samt oder Seide mit applizierten, ornamentalen Mustern. Auch die lehnelose niedrige Form (low stool) scheint nur im höfischen Mobiliar Aufnahme gefunden zu haben.

Von den mittelalterlichen Sitzmöbeln hält sich der gedrehte Pfostenstuhl (turned chair). Seine Form ist fast stationär. Nur die Profile der Kehlungen ändern sich und die Bequemlichkeit wird durch Zutaten verbessert. Am spätgotischen Dreibeinschemelstuhl ist die hohe Pfostenlehne durch diagonale Streben bereichert. Auch die Lehne mit Vertikalpfosten kommt seit dem 17. Jahrhundert vor. Diese primitiven Typen von

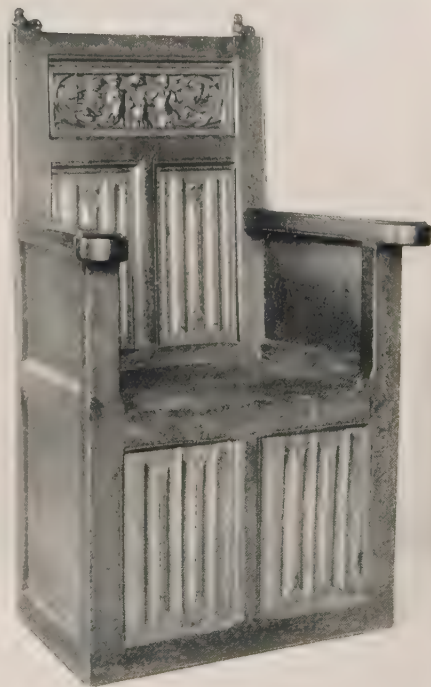


231. Armsessel aus Eiche mit Einlagen  
Frühes 17. Jahrhundert  
London, Victoria and Albert Museum

engert. Es bleibt die breite, mächtige, „getäfelte“ Brettlehne mit Rahmen und Füllung, die ihm den Namen gegeben hat (panel back armchair, wainscot chair), die ihn auch von den Formen der anderen Länder unterscheidet. Dieser wuchtige Stuhl mit breiter Brettlehne hält sich bis zum Ende des 17. Jahrhunderts (Abb. 233); nur der Dekor macht den Stilwandel mit. Wichtigstes Muster der Füllung der Lehne ist das architektonische Motiv, das uns immer wieder begegnen wird, der reliefierte Rundbogen. Dazu kommen einfache Rechteckfüllungen, Rauten und stilisierte Blumen von volkstümlicher Einfachheit. Die Flachschnitzerei erinnert geradezu an die kontinentale Spätgotik. Weiter primitive Hohleisen-

einfacher Konstruktion wurden von den Auswanderern in Amerika eingebürgert. Wir werden später sehen, daß sie dort die Quelle einer eigenartigen, kolonialen Entwicklung geworden sind.

Der geschlossene Lehnstuhl (enclosed chair), der patriarchalische Kastensitz mit geraden Bretterwänden, wurde anfangs nur im Dekor modernisiert (Abb. 232). Der Abschluß der Lehne durch einen Renaissancefries oder durch einen Aufsatz ist das einzige Zugeständnis an die neue Zeit. Seit etwa Mitte des 16. Jahrhunderts wird er allmählich abgelöst durch den schweren Armstuhl (Abb. 231). Er hat als Vorbild den französischen caquetoire; aber der rechteckige Grundriß bleibt; nur selten ist das Sitzbrett nach rückwärts ver-



232. Kastenstuhl aus Eiche  
Mitte des 16. Jahrhunderts  
London, Victoria and Albert Museum



stöße in Reihen geordnet und Linien-schnitt. Die provinziellen Spezialitäten, die sich nur nach dem Muster unterscheiden (Stühle aus Yorkshire, Derbyshire, Lancaster), wollen wir hier nicht ausführlich beschreiben. Die volkstümlichen Spielarten haben auch wieder in Amerika Aufnahme gefunden.

Die Veränderungen der Stützen sind beim Stuhl und Tisch die gleichen. Sie lassen sich in eine Reihenfolge einordnen, in der sich der stilistische Wandel von der Renaissance zum Barock spiegelt, der Übergang von der einfacheren zur reicheren Form, der Wandel von der leichten Eleganz zur barocken Massigkeit. Nur ist zu bedenken, daß diese Änderung keinem strengen Gesetz folgt, und daß die Provinzen ihre eigenen Wege gehen können. Bis Anfang des 17. Jahrhunderts herrscht die gerade Säule. Sie



233. Armsessel aus Eichenholz

Datiert 1682

London, Victoria and Albert Museum



234. Gepolsterter Eichenholzstuhl. Dat. 1649

London, Victoria and Albert Museum

wird in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts abgelöst vom Baluster, der immer mehr anschwillt, und schon seit 1600 zur vasenförmigen oder zwiebel-förmigen Gestalt auswächst. Die gebuckelte Vase ist gleichsam das Grundmotiv des beginnenden Barock in England geworden. Sie ist von Holland übernommen; aber sie hat hier ein feineres Profil erhalten, sie ist durch eine Hohlkehle oder einen Wulst abgeteilt, durch Buckel bereichert, und sie wird nie zum plumpen Kugelfuß des holländischen Barock. Auch in den Nebensächlichkeiten zeigen sich dem aufmerksamen Auge leicht nationale Unterschiede. Der Ausdruck Buckelung (gadrooning, lobing, nulling) muß noch berichtigt werden. Wir lassen ihn zunächst, weil er an die Stilistik der gleich-



235. Stuhltisch aus Eiche  
mit Wappen der Familie Speke  
London, Privatbesitz

Die Übernahme bedeutet den Abschluß einer langen, selbständigen Entwicklung, den Übergang zu den reichen Variationen in der Zeit des Absolutismus.

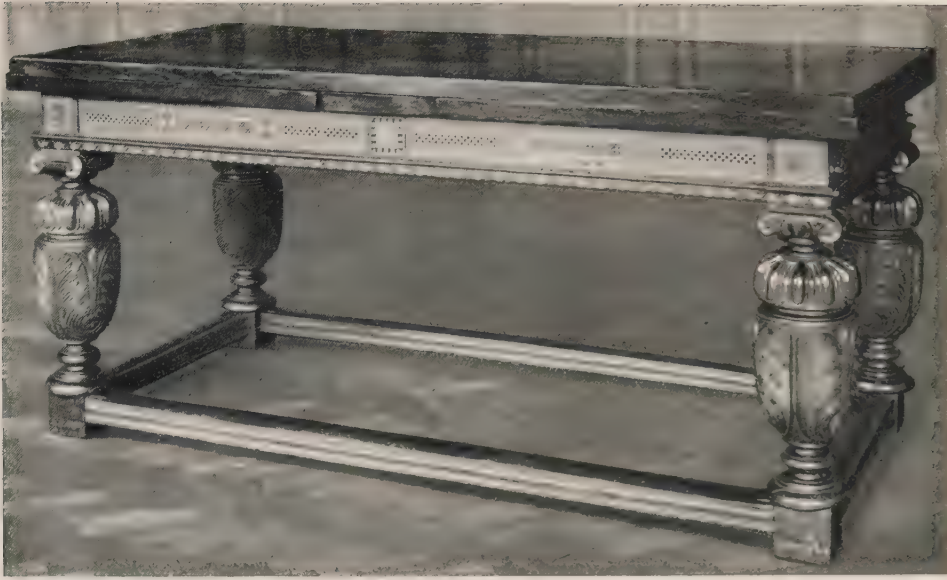
In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat der massige Armlehnstuhl leichte Begleiter erhalten in Holzsesseln mit durchbrochener Lehne. Die Motive der Lehnenform sind sehr mannigfaltig. Ornamentale Quersprossen, von denen die obere manchmal abgerundet ist und an spanisch-portugiesische Muster erinnert. Die spanische

zeitigen Goldschmiedearbeiten als eigentliche Quelle erinnert. Gemeint sind die geschnitzten oder aufgesetzten (applizierten) Ziermotive aus gleichem oder dunklem Holz, die den abgerundeten Buckeln der Goldschmiedearbeiten nachgebildet sind. Sie dienen zur Verstärkung der Träger, zur Vergrößerung des Kontrastes von Stütze und Last an Pfosten und tragenden Leisten (wie in Holland beim Viertelstab). Sie werden dann reine Ziermotive (jewels, drops genannt) zur Gliederung der Fläche. Das amerikanische Möbel hat von ihnen ausgiebigen Gebrauch gemacht.

Die Füße des Stuhles sind durch Stege verbunden, die aber bei den schweren Vasenfüßen entbehrlich sind. Seit etwa 1650 werden die gedrehten Füße nach kontinentalem Vorbild Mode (Abb. 234). Sie sind mit dem Polsterstuhl mit niedriger Lehne über Holland nach England gewandert. Die Bezeichnung Cromwellian chair für dieses europäische Möbel ist reine Konvention.



236. Goitsierender Schemel. Um 1550  
New York, Metropolitan Museum



237. Ausziehtisch des frühen 17. Jahrhunderts  
London, Victoria and Albert Museum

Doppelarkade an dem Stuhl aus dem Holze von Francis Drakes Schiff, in der Bodleian library ist eine seltene Ausnahme. Gedrechselte Vertikalpfosten nehmen am Schluß dieser Epoche überhand.

Ausdruck einer speziell bürgerlichen Gesinnung sind die raumsparenden Kombinationsmöbel, die sich leicht zu verschiedenen Zwecken gebrauchen lassen. Der Stuhltisch (chair table) ist in der Renaissancezeit auch in England aufgekommen, wo er bis zum Spätbarock geblieben ist. Es ist wieder selbstverständlich, daß das praktische, aber unschöne Möbel von den Kolonisten mitgenommen wurde. Hauptansicht ist der Stuhl mit aufgestellter Tischplatte, die geöffnet das reiche Schnitzwerk zeigt (Abb. 235). Die Zarge enthält gewöhnlich eine Schublade.

Für die Bank (form, bench) sind primitive Gebrauchsformen maßgebend geblieben. Die Bänke mit Pfostengestell und mit Wangenstützen, Modernisierungen des gotischen Typus, Wandbänke (long seat), kirchenstuhllartige Bänke mit hoher Brettlehne (settle) und seitlichen Wangen machen selten Ansprüche auf künstlerische Bewertung. Wir können uns deshalb hier mit der Anführung begnügen.

Das alltägliche Sitzmöbel war bis zum späten 16. Jahrhundert der Schemel, das handliche Gebrauchsmöbel, der Sitz der Familie, des Gesindes, neben dem schweren, patriarchalischen für den Hausherrn reservierte Lehnstuhl. Schon die Masse drückte den Unterschied in der Würde aus. Die gotische Form mit schräg gestellten Brettern, mit modernisierten Dekor (Abb. 236), ist um die Jahrhundertmitte durch den Pfostenschemel mit Stegen abgelöst worden. Auch die Säulenfüße der frühen Exemplare sind oft noch schräg gestellt. Die Zarge ist gebuckelt oder mit Pfeifen dekoriert. Die Stützen laufen dann die gleichen Etappen des Formenwandels durch, die wir beschrieben haben.





238. Verstellbarer Tisch (Gate leg table)  
London, Victoria and Albert Museum

Die gleiche Reihenfolge finden wir auch beim Tisch (Abb. 237, 238). Die gotischen Typen des Schragentisches mit gesondertem Gestell (trestle table) und des Wangentisches bleiben in abgelegenen Gegenden bis zum späten 17. Jahrhundert. Sie werden nur in der Form modernisiert. Wenn wir hier feststellen, daß der Pfostentisch mit vier Säulenfüßen (die durch einen Steg verbunden sind) und mit ornamentierter Zarge mit Eckkonsolen um 1600 abgelöst wird vom wuchtigen Tisch mit Vasenfüßen (bulbous leg) und schweren Stegen, eingelegter oder reliefierter Zarge, Ausziehplatte, und daß dieses Modell sich bis zum späten 17. Jahrhundert erhält, so ist auch damit nur eine annähernde Datierung gegeben, in der sich der Übergang von der Spätrenaissance zum Barock ausdrückt. Die Einzelheiten wechseln nach Provinzen. Kleinere, achtseitige Prunkttischchen behalten die zierlichen Füße länger. Die Zarge ist reliefiert, mit Buckeln dekoriert, im Bogen ausgeschnitten oder mit Abhängern (Zapfen) verziert. Die Drechselarbeit wird um die Mitte des 17. Jahrhunderts immer reicher. Die kleinen Wandeltische mit Klapplatte und einem drehbaren Fuß (gate leg table), selten zwei (double gate tables), kommen in England schon im frühen 17. Jahrhundert auf. Sie machen ihre Karriere zum allbeliebtesten volkstümlichen Möbel erst in den Kolonien.



239. Englisches Bett der Zeit um 1600  
London, Victoria and Albert Museum



240. Truhe aus Ulmenholz, von James Griffin. Datiert 1639  
London, Victoria and Albert Museum

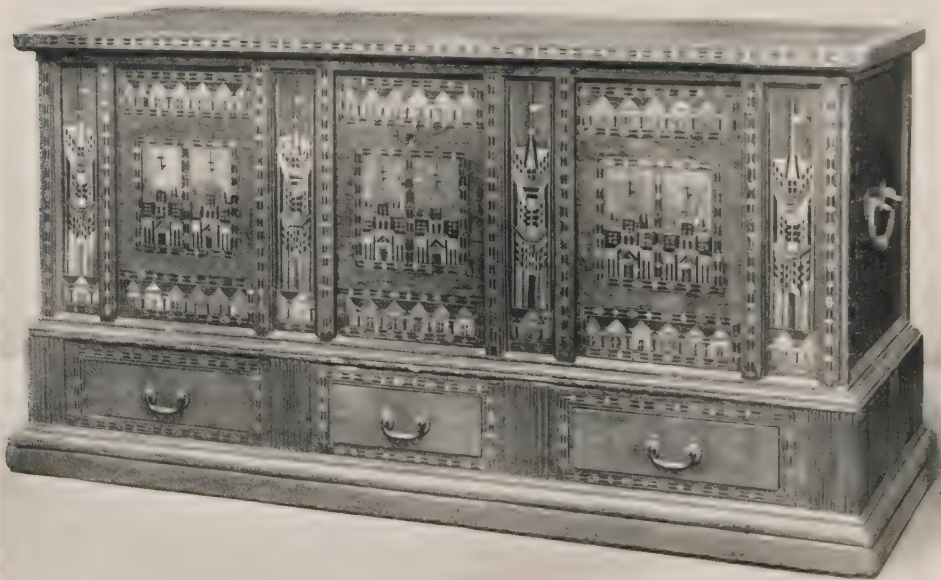
Die Säule und der geschnitzte dekorierte Baluster sind auch die beim Bett (bed, bedstead) die Hauptelemente des Dekors (Abb. 239). Das Vierpfostenbett der Gotik ist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach kontinentalem Vorbild in Architektur umgesetzt worden. Die Kopfwand wurde erhöht, sie wurde Träger des Betthimmels und machte das zweite Trägerpaar der Kopfseite entbehrlich. Die gewöhnliche Form des Prunkbettes des 17. Jahrhunderts ist die: die freistehenden, geschnitzten Vorderpfosten aus vielfach eingeschnürten, ornamentierten Balustern mit Vasen, auf hohen, oben manchmal durchbrochenen Piedestalen, und die reliefierte Kopfwand, an der die rechteckigen Füllungen oder die Blendbogen wiederkehren, die wir nachher bei der Truhe beschreiben werden, tragen den schweren, gebälkförmigen, im Innern kassettierten Betthimmel (tester, canopy, auch celure genannt, nach dem französischen *ciel de lit*). Der Typus ist bei Vredeman de Vries so gezeichnet, aber mit andern architektonischen Formen. Das Gehäuse war durch Vorhänge geschlossen. Wir wissen aus den Inventaren, welcher Luxus mit Stoffen getrieben wurde. In den prunkvollen Stoffen, in der Menge des silbernen Tafelgeschirres konnte man den neuen Reichtum leicht demonstrieren. Fußwände zwischen den Piedestalen sind selten. Manchmal sind sie zum reliefierten Querbrett reduziert. Das mächtige Gehäuse mit den kostbaren Vorhängen war der beherrschende architektonische Mittelpunkt des getäfelten Schlafzimmers. Die leichteren Tagbetten oder Sofas (day-bed), die auch schon die gotische Zeit kannte, werden in Inventaren genannt. Erhalten sind erst Tagbetten des späten 17. Jahrhunderts.

Wir finden in England die gleichen Arten der Kastenmöbel wie auf dem Kontinent. Die Truhe, das wichtigste Stück des mittelalterlichen Hausrats (chest, ark; coffer die kleine Truhe; hutch die Truhe auf hohen Füßen), hat ihre Vorrangstellung bis zur



Mitte des 17. Jahrhunderts behauptet, bis sie vom Schubladenkasten (chest of drawers) abgelöst wurde. Dann den Geschirrschrank, die Kredenz (buffet, cupboard), jetzt das vornehme Hauptmöbel des bürgerlichen Hauses. Es ist zur gleichen Zeit unmodern geworden und hat seine Dienste mit praktischeren Möbeln, besonders mit der niedrigen Kredenz, teilen müssen. Der Kasten (standing cupboard) ist selten. Man kennt ihn seit der Spätgotik. Ein öfters abgebildetes Exemplar eines einfachen zweitürigen, gefelderten Kastens des frühen 16. Jahrhunderts steht noch in der strangers hall in Norwich. (Andere findet man bei Lenygon S. 198 und 201.) Aber es sind mehr importierte Spezialtypen. Der große Kleiderkasten (clothes press, wardrobe) war durch die Veränderungen der Mode bedingt und erst im 18. Jahrhundert wurde er im vornehmen Haus notwendig.

Die Truhen der Übergangszeit des 16. Jahrhunderts sind sehr mannigfaltig (Abb. 240ff). Aus datierbaren Vertäfelungen, Kanzeln wissen wir, daß das gotische Faltwerk bis zum Ende des 16. Jahrhunderts beibehalten wurde. Diese gotischen Überbleibsel, auch die zeitlose volkstümliche Truhe mit Kerbschnitt, mit eingeritztem Muster, wollen wir hier nicht näher beschreiben. Wir werden ihm in kolonialen Möbel Amerikas wieder begegnen. Die Truhen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind Kuben auf Füßen, den verlängerten Eckpfosten, gewöhnlich mit drei Frontfüllungen in Relief, Profilköpfen, Putten mit Ornamenten, Muster, die von kontinentalen Vorbildern bestimmt sind. Die Truhen mit Einlegearbeiten schöpfen aus deutschen Anregungen. Eine Truhe in der Kathedrale von Southwark mit Pilastergliederung, Umrahmungen mit Dreieckgiebel und ornamentalen Einlagen, und mit geschlossenem Sockel würde man für eine süddeutsche Arbeit aus der Zeit um 1560 halten, wenn sie nicht englische Besitzerwappen des Lord



241. Nonsuch Truhe  
Minneapolis, Museum



242. Schrank mit Schubladen (Eiche, Kastanie, Ebenholz, Elfenbein und Perlmutter).

Datiert 1653

London, Victoria and Albert Museum

Mayor von London trüge. Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß sie von einem eingewanderten, süddeutschen Schreiner gefertigt wurde. Auch die sogenannten Non-such-Truhen gehen auf süddeutsche Vorbilder zurück. Es ist dies eine Gattung von eingelegten Truhen ohne Fuß oder mit ausgeschnittenem Bretterfuß. Gewöhnlich zwei (selten drei) Felder mit einer Auflage in Form einer Ädikula, ein Rundbogenrahmen, abgeschlossen mit einem Dreiecksgiebel, mit geometrischer Marketerie. Im Rahmen ein Architekturprospekt mit Kuppeltürmen. Die Felder sind gerahmt, von schmalen stehenden Feldern eingeschlossen, die als Füllung einen Spitzturm zeigen. Diese Türme mit Fähnchen kennen wir von süddeutschen Möbeln der Spätgotik. (Ein Beispiel der



243. Kabinettschrank aus Eiche, um 1650  
London, Messrs. Gregory & Co.

Zeit um 1500, ein Halbschrank im Schloßmuseum Berlin.) Die stereotype Kuppelarchitektur des Ädikula ist jedenfalls keine Abbildung des Schlosses Nonsuch, wie man schon aus der Variation der Türme schließen darf, sondern die Nachbildung der Architekturbilder italienischer Intarsiatoren, die über Süddeutschland nach dem Norden gewandert sind. Ein gutes Beispiel dieser Truhen mit Schubladen im Sockel ist im Museum Minneapolis (Abb. 241). Zur Ergänzung der Typengeschichte fügen wir hier an, daß die älteste datierte, englische Truhe mit Schublade im Sockel (in Hardwich) von 1568 stammt.

Die englische Truhe des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts (die *panelled* oder *wainscot chest*) hat drei oder vier vertiefte Felder mit ornamentalen Füllungen, meist Blumenwerk in Flachrelief, oder mit geometrischer Figuration, Rauten, Vierecken, wie die niederländischen Vertäfelungen, oder mit Blendarkaden, die auch auf niederländischen Vertäfelungen vorgebildet waren. Die architektonischen Motive im starken Relief, die wir auch an den Häuptern der Betten gesehen haben, sind den prunkvolleren Truhen





244. Sideboard mit zwei Schubladen. Nußholz mit Einlagen. Spätes 16. Jahrhundert  
London, Victoria and Albert Museum

des 17. Jahrhunderts vorbehalten. Die Flachreliefdekoration überzieht auch die Rahmen, sie wird in den volkstümlichen Truhen schematisch ausgestochen und durch das ganze Jahrhundert konserviert. Die Füße sind an den einfachen Truhen durch Verlängerung der Eckpfosten gebildet, an prunkvolleren Beispielen sind eigene Füße angefügt. Auch figurale Muster (Löwen und andere Tiere) kommen vor. Zur gleichen Zeit wie an den Stühlen, schon vor Mitte des Jahrhunderts, nahmen auch die Truhen die applizierte Ornamentik der jewels und drops an. An den feineren Möbeln bleibt dann die Flachschnitzerei weg, und die Gliederung erfolgt durch vertiefte Felder in geometrischer Form, vertiefte Rundbogen. Die Rahmen dieser Felder werden im Barock immer stärker, schattender. Exotische Hölzer dringen ein. Die letzten Formen aus dieser Periode, die Truhen, Kommoden und halbhohe Schränke (cabinets) der Zeit um 1650ff. mit Kissenfüllungen, mit geböschtem Rand, Elfenbein- und Perlmutterein-



245. Sideboard, um 1600  
New York, Metropolitan Museum

lagen gehören einem neuen Abschnitt in der Geschichte des englischen Möbels an. Es steckt eine Logik in dieser Entwicklung. Schon der Grad des Relief vom flachen Renaissanceprofil bis zum barocken Kissen, die gesteigerte Fülle des Dekors zeigen, daß die gleichen Gesetze walten wie bei der kontinentalen Entwicklung.

Die kleineren Kastenmöbel, das Schreibpult, den Behälter für Schreibzeug und Bibel, die Hängeschränke mit Vergitterung (dole cupboards), die Bücherschränke und die andern Spezialmöbel, können wir in dieser kurzen Übersicht nicht berücksichtigen. Wir schließen sie mit einer Beschreibung des Hauptmöbels im englischen Haus der Renaissancezeit, der Kredenz (buffet, cupboard). Sie ist gotisches Erbe. Der gotische Stollenschrank hat im frühen Jahrhundert nur seine Form verändert. In England wurde der



246. Geschlossene Kredenz. Datiert 1610  
London, Victoria and Albert Museum

polygone, niederländisch-französische DRESSOIR vereinfacht, er ist zur Truhe mit Türen auf hohen Füßen geworden (chest on stand). Beispiele dieser Reduktion auf den Kubus sind noch erhalten (in Ockwells u. a. O.). Sie sind auch noch im 17. Jahrhundert manchmal wiederholt worden.

Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben sich zwei Typen nebeneinander herausgebildet: die offene und die geschlossene Kredenz. Die offene Kredenz (buffet, auch sideboard) ist ein Gestell aus zwei Tragplatten mit offenen Stützen (Abb. 244). Den





247. Press Cupboard. 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts  
Privatbesitz

Typus kennt auch die französische Renaissance, aber in einer schlankeren, grazileren Gestalt. In Stichen von Vredemann de Vries ist die Form variiert, mit geschlossener Rückwand und mit figürlichen oder Hermenstützen. Diese sind in England selten, sie sind zu anspruchsvoll, monumental und daher dem königlichen Möbel reserviert. Bei einem Büffett aus Gloucestershire trugen die Wappentiere des Hauses Tudor, Löwe und geflügelter Drache die Platte. Kennzeichen dieser Periode sind wieder die wuchtigen Vasenstützen in allen Variationen. Sie stehen an der Front, rückwärts sind einfache Pfosten. Die Platten mußten dem Volumen der Träger entsprechend verstärkt werden; sie wurden ausgenützt, mit Schubladen ausgebaut. Die Viertelstabform (wie am niederländischen Schrank) ist geblieben. Die drei Seiten sind mit Buckeln, Ranken oder Flachrelief dekoriert oder sie tragen Intarsia. Bei der geschlossenen Kredenz kann man zwei

Varianten trennen. Entweder ist nur die obere Hälfte geschlossen (Abb. 245) mit dreiseitigem Fach (splay fronted cupboard), das von der oberen Platte wie von einem Baldachin überdacht wird. Oder es sind beide Geschosse geschlossen (Abb. 246). Der Unterbau verliert dann die Erinnerung an das Gestell; es wird ein Schrank mit Türen. Auch der geschlossene Oberteil erhält eine gerade Front, die so weit zurückliegt, daß noch Geschirr aufgestellt werden kann. Dieser Typus hat große Ähnlichkeit mit dem kontinentalen Überbauschrank. Wichtigstes Dekorationsmotiv sind auch hier wieder die wuchtigen, gedrehten Stützen. Die Zwischentypen, mit Schubladen über den unteren Türen, alle diese Möglichkeiten der Variation eines einmal gefundenen Typus wollen wir hier nicht ausführlich beschreiben. Bald nach Mitte des 17. Jahrhunderts ist die Kredenz ausgestorben. Sie ist in einem andern Typus aufgegangen, dem Press Cupboard, an dem nur noch die Geschoßeinteilung an das Büfett erinnert (Abb. 247). Das zurückliegende Obergeschoß ist allmählich in gleiche Größe mit dem Untergeschoß vorgerückt. Zuerst erinnerte noch Halbsäulen, betonte Auflagen an die Abstammung. Dann erhalten beide Geschosse die gleichen Füllungen, die gleichen Kissen. Wir werden auch diesen Möbeln wieder im amerikanischen Kolonistenland begegnen.

## NORDAMERIKA

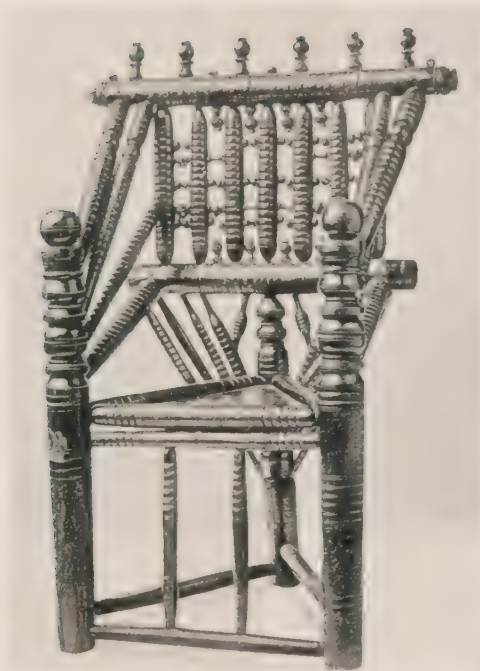
Das kunstgeschichtliche Thema dieses Kapitels ist im Grunde schon im vorhergehenden Überblick über das englische Möbel enthalten. Ist also dieser gesonderte Bericht über das amerikanische Möbel ein Vorstoß gegen das in der Einleitung formulierte Programm? Er darf hier doch nicht fehlen. Nicht nur wegen der rein sachlichen Vollständigkeit. Wichtiger sind andere Gründe. Die Geschichte des amerikanischen Möbels ist eine aufschlußreiche Ergänzung der europäischen Möbelgeschichte. Die sorgfältig durchgearbeiteten Inventare geben uns genaue Daten über die Einbürgerung verschiedener Typen und damit einen wertvollen Beitrag zur Geschichte europäischer Möbelarten. Ausschlaggebend ist ein dritter Grund. Die Kunst entwickelt sich auf jungfräulichem Kulturboden anders, als in einem traditionsschweren Lande. Die alten Formen gewinnen in den Händen eines jugendlichen Kolonistenvolkes andere Bedeutung. Sie werden vom einfacheren Sinn interpretiert, selbständig abgestimmt und zu neuer Bedeutung gebracht. Die amerikanische Interpretation des Rokoko hat der englischen die Ursprünglichkeit voraus. Das amerikanische Möbel des 18. Jahrhunderts ist trotz der englischen Grundfarbe ein selbständiger Beitrag zur Gesamtgeschichte.

Daß die nationale Grundfarbe die englische blieb, daß bis auf wenige neue Kombinationen die englischen Typen weiter entwickelt wurden, ist das selbstverständliche Resultat der politischen Entwicklung. Wie die englische Sprache die Landessprache geworden ist, hat auch die englische Kultur die fremden Elemente aus den spanischen, holländischen, französischen, deutschen Einwanderungen aufgesaugt. Von den verschiedenen Kolonien, die seit dem frühen 17. Jahrhundert sich gebildet hatten, waren die Neuenglands die führenden. 1681 wurde die Quäkerkolonie Pennsylvanien gegründet, deren Hauptstadt Philadelphia rasch zum Kulturzentrum anwuchs. Der Ausgang des englisch-französischen Krieges 1763 hat den englischen Charakter von ganz Nordamerika für die Zukunft sicher gestellt. Das erstarkende koloniale Selbstgefühl hat mit einer künstlerischen Verselbständigung Schritt gehalten. Der Gewinnung der politischen Selbständigkeit (1783) war schon seit längerer Zeit eine gewisse Emanzipation in künstlerischen Fragen vorhergegangen.

Man hat die ältere Geschichte des amerikanischen Möbels in drei große Perioden geteilt. (Nach dieser Dreiteilung ist auch die größte Sammlung, der American wing des Metropolitan Museum in New York eingerichtet.) Die Frühzeit (von rund 1620 bis 1720) von den Anfängen bis zur Durchsetzung des englischen Charakters im Mobiliar, die mittlere Periode (bis etwa 1790), die dem europäischen Rokoko entspricht und die Spätzeit des Neuklassizismus (bis etwa 1830). Die wesentlichen Trennungsstellen sind von den europäischen nicht allzuweit entfernt.

Die Frühzeit, die Zeit der Einwanderer, das Pilgrim Century, hat für Amerika die gleiche Bedeutung, wie für uns das frühe Mittelalter. Der Nimbus des ehrwürdigen Alters umgibt den Hausrat der pilgrim fathers. Mit liebevoller Andacht und eindringlicher Philologie sind in einer seit dem Weltkrieg immer mehr anschwellenden Literatur die





248. Pfostenstuhl  
Präsidentenstuhl der Harvard University,  
Cambridge, Mass.

her vertraut waren. Neue Anregungen gelangten anfangs viel schwerer in die Kolonien als in die Provinzen des Mutterlandes. In den entlegenen Gegenden der neuen Welt sind die ererbten Stilmuster viel länger maßgebend gewesen, als in den Städten am Ozean. So vollzieht sich ein kunstgeschichtlich merkwürdiger Prozeß, den man als Rückbildung bezeichnen muß. Diese Rückkehr zur größeren Einfachheit, zur Primitivität des mittelalterlichen Möbels, die auch ein Streiflicht auf die koloniale Psyche wirft, ist in verschiedenen Punkten genau zu beobachten. Zunächst in der Vorliebe für die primitiven Möbelarten und in der Bevorzugung der zeitlosen Zweckmöbel. Die Stühle mit gedrehten Pfosten (turned chairs), die wir vom germanischen Altertum her kennen, bilden jetzt eine eigene Entwick-

Reste der Vergangenheit beschrieben. Wir können hier nur einige Resultate dieser Forschung bringen, mit enger Auswahl des Materials, soweit es sich von den primitiven Anfängen entfernt hat und über das Niveau des Volkstümlichen hinausragt. Eine Bemerkung ist für die Datierung der Anfänge vor auszuschicken. Mit Ausnahme der führenden Köpfe gehörten die Auswanderer den mittleren und unteren Ständen an. Sie haben zu verschiedenen Zeiten verschiedenartigen Hausrat mitgebracht, der vielleicht in ihrer Heimat schon altertümlich war. Was sie geschaffen haben, war eine Reproduktion der Formen, die ihnen von der Heimat



249. Stuhl mit Brettlehne (Wainscot chair)  
New York, Metropolitan Museum



250. Amerikanischer Stuhl mit Rohr-  
geflecht. Cane chair, spätes 17. Jahrh.  
Hartford, Privatbesitz

pfosten), sind interne Angelegenheit der amerikanischen Möbelphilologie. Einzig die Proportionen und die Formen der Bekrönungen (finials) geben einigen Anhalt zur Datierung. Die zierlicheren Pfostenstühle mit Leiterlehne, mit vier, fünf, sechs einfach oder doppelt geschweiften Sprossen (Pennsylvania chairs) müssen Erzeugnisse des 18. Jahrhunderts sein. Auch bei den Tischen gibt es zeitlose Zweckformen mittelalterlicher Prägung. Stuhltische mit Wangenstützen auf Kufenfüßen (Nutting N. 655), einfache Vierpfostentische, Bocktische mit selbständigem Gestell (trestle board table). Sogar ein Kastentisch von spätgotischem

lungsreihe, die alle Möglichkeiten des Ausdrucks umfaßt, vom wuchtigen Rundpfostenthron in der Art des romanischen Stuhles aus Baldishol, vom gotisierenden Dreipfostenschemel mit Lehne bis zum zierlichen Boudoirmöbel (light carver) mit Balusterpfosten und Leitersprossen (slat back), das uns von Bildern Chardins her vertraut ist. Jede genauere Datierung dieser Stühle ist problematisch, wenn sie nicht durch archivalische Zeugnisse gestützt ist. Die Gruppierung nach äußerlichen Kennzeichen hat mit der formgeschichtlichen Entwicklung nichts zu tun (Abb. 248). Die Bezeichnungen Brewster chair, slat back chair (mit Quersprossenlehne), mushroom chair (mit glattgedrückter, schwammartiger Endung der Vorder-



251. Cane chair, spätes 17. Jahrh.  
Hartford, Privatbesitz (Mrs. Th. G. Talcott)



252. Truhe aus Eichenholz mit Kerbschnitzerei. New York, Metropolitan Museum



253. Truhe mit Schubladen. Hartford, Connecticut, Historical Society





254. Truhe mit drei Schubladen  
Memorial Hall in Deerfield, Mass.

Typus und zwar süddeutscher Art ist erhalten (Metropolitan Museum, Nutting N. 695). Nach den primitiven Detailformen ist er kaum vor 1700 entstanden. Von der Truhe (Abb. 252) darf man die einfachen Kuben und die Fichtenholztruhe mit sachlichem Rahmenwerk hier unter den Zweckmöbeln erwähnen. Reminiszenzen an süddeutsche Typen kommen auch da ganz vereinzelt vor. Der Sockel mit ausgeschnittenen Brettern (Nutting N. 81) ist nicht englisch. Zu den Zügen der Rückbildung gehört auch die vereinfachte Konstruktion mit Rahmenwerk und Füllung in sachlicher, rechtwinkliger Verbindung, die wir schon beim mittelalterlichen Möbel beschrieben haben. Dazu gehört ferner die Vorliebe für die volkstümliche Dekoration. Dem Flachschnitt mit Silhouettenwirkung, mit farbigem Grund, Linien und Kerbschnitt, und sogar den Mustern der Ornamentik begegnen wir in ähnlicher Bildung auf siebenbürgischen, wie auf provinziellen spanischen und englischen



255. Schreibpult (Scrutoir)  
Privatbesitz, New York

Möbeln. Die Technik hat sich in entlegenen Gegenden seit der Gotik konserviert, nur die Muster haben sich verändert.

Von den wenigen fremden Zuflüssen und den zeitlosen Formen abgesehen, darf man den Charakter der Möbel der Frühzeit, der ersten fünfzig Jahre, als englische Spätrenaissance bezeichnen, als Elisabethanische Tradition, aber schon mit einem leichten amerikanischen Akzent im volkstümlicheren, derberen Schnitzwerk. Der Umkreis der Arten ist nicht groß: Truhe, Kredenz, Schreibpult, Schemel, Stuhl, Bank und Tisch. Unter den Truhen gibt es zwei Haupttypen, die einfache mit Flachschnitzerei, die schon genannt wurde (Abb. 252). Muster sind geometrische Kreisfüllungen, Rosetten, Blendbogen, Blumen. Das Tulpenmotiv (der Hadley chest) ist wieder seit dem Spätbarock in Europa alltägliches Muster. Dann die Truhen mit vertieften Feldern und applizierter, gedrehter Ornamentik (Abb. 253). Die applizierten „jewels“ aus Ebenholz oder gefärbten Holz, waren in das englische Möbel der



256. Kredenz (Press cupboard)  
Privatbesitz (J. W. Lyon), New York

Spätrenaissance aus dem holländischen übergegangen. Sie wurden jetzt kompliziert und viel ausgiebiger verwendet als im englischen Möbel. Auch das ist Eigenschaft des kolonialen Stiles, daß man die einmal erreichte handwerkliche Fertigkeit ostentativ in den Vordergrund schob. Halbkugeln, Ovale, Baluster (drops) dienen zur rhythmischen Gliederung.

Eine weitere Eigenschaft des kolonialen Lebensstiles ist die Vorliebe für praktische Werte, die Ausdehnung der Verwendbarkeit. Man hat die Truhe, die damals in Europa schon im Aussterben war, weiter ausgebaut und mit Schubladen versehen. Schon 1655 wird die Schubladentruhe (chest with drawers) in Inventaren erwähnt. Truhen mit zwei Schubladen (die 1670 genannt wird), und mit drei Schubladen bilden den Über-





257. Verstellbarer Tisch aus Nußholz  
New York, Metropolitan Museum

gang zum high-boy. Gleichzeitig mit der Truhe ist aber auch schon der Schubladenkasten (chest of drawers), die Kommode, in Gebrauch gewesen. Schon 1643 wird sie in Inventaren genannt; seit den achtziger Jahren wird sie immer mehr beliebt, sie verdrängt als das vornehmere Möbel die Truhe, der nur die Provinz treu bleibt. Die gefelderte Form mit Profilrahmen und Drechselarbeit kommt in den frühen Jahren am häufigsten vor.

Das Schreibpult (scrutoir seit 1669 erwähnt, von französischen *escritoir*) zum Bewahren der Schreibsachen, der Bibel, ist eine Truhe auf einem Gestell mit Flachdeckel oder mit schräger Pultform, Schubladen und Drechseldekor, dem die Drechselarbeit der Füße entspricht (Abb. 255). Auch dieser Typus ist ein koloniales Lieblingsmöbel geworden.

Das beste Möbel des kolonialen Hauses war die Kredenz (cupboard). Sie gelangte in der Kolonie zu Ehren, als ihr Ansehen in der Heimat schon gemindert war (Abb. 256). Seit 1680 wird sie auch hier selten. Am Schluß der Frühperiode ist sie in den Städten ausgestorben. Sie wurde ersetzt durch Kommode, Kasten und Eckschrank. Man kannte in England im 17. Jahrhundert drei Haupttypen. Das offene Gestell (buffet), dieses erweitert durch einen dreiseitigen Behälter in der oberen Hälfte (splay fronted cupboard on stand), und diese Form noch erweitert, das Unterteil gefüllt und mit Türen (press cupboard) oder mit Schubladen (cupboard with drawers) ausgestattet. Der erst anspruchsvolle, plastische Typus, der nur zum Aufstellen des Geschirres im vornehmen Speisesaal brauchbar war, ist

nicht in die Kolonien gewandert. Beliebte wurde der praktische, schrankförmige, geschlossene Typus des court cupboard oder press cupboard. Die Dekoration war die gleiche, wie bei der Truhe. Flachschnitzerei (tulip court. c.), vertiefte Felder und vor allem die Drehselarbeit sind die Mittel der Dekoration, die an den Eckträgern der Frontseite oben und unten mit kindlich naiver Freude am Können angebracht wurde.

In Pennsylvania kannte man auch den Kasten (wardrobe, Kas). Er kommt, wie gesagt, in England vor 1700 selten vor. Der zweitürige „Kas“ auf Kugelfüßen mit abschließendem Profilgesims hat Ähnlichkeit mit dem einfachen norddeutschen Schrank, die bemalten Kasten, die ganz unenglisch sind, erinnern mehr an süddeutsche Möbel.

Tische heißen in den ältesten Inventaren (1642) table boards. In der Sprache der Einwanderer hat sich die mittelalterliche Sitte einer Trennung von Gestell und Platte lange konserviert. Diese trestle tables wurden dann weiter ausgestattet, durch ein Gestell aus gedrehten Balustern verwöhnteren Bedürfnissen angepaßt. Seltener sind vierfüßige Rechtecktische mit geraden Säulenfüßen und Stegen (auch tavern tables genannt), und mit Vasenfüßen. Beliebte aber war wieder der praktische Typus des verstellbaren gate-leg-table, der den kleinsten Raum einnimmt und doch durch Öffnung der gates zum vervielfachten Umfang gebracht werden konnte (Abb. 257). Die Vorliebe für



258. Tisch mit Brettstützen (Butterfly table)  
New York, Metropolitan Museum

praktische Kombinationstypen ist wieder Eigenschaft der kolonialen Psyche. Die Variationsmöglichkeiten sind bei den amerikanischen Tischen viel reicher, als bei den englischen. Tische mit zwei verstellbaren Gestellen, die in Mitte der Längsstege befestigt sind, mit vier Gestellen also und zwölf Füßen, konsolenartige, halbkreisförmige Tischchen (split gate leg) und Tische mit konsolenartig ausgeschnittenen Bretterstützen. Da diese geöffnet eine entfernte Ähnlichkeit mit Schmetterlingsflügeln haben, heißt der Typ butterfly table (Abb. 258). Die Drehselarbeit der Füße ist wieder mit besonderer Andacht entwickelt: Doppelbaluster von klassischem Profil, aneinandergereihte Kugeln u. a., die untere Endung mit spanischem Fuß, die wir an den portugiesischen Stühlen finden. Daß auch Stuhltische (chair tables) in verschiedenen Variationen vorkommen, ist selbstverständlich.

In den Inventaren der Frühzeit sind die Stühle ein geringer Prozentsatz unter den Sitzmöbeln. Am meisten erwähnt werden Schemel (stool) und Bänke (forms). Dieser Verteilungsschlüssel hat sich bald geändert. Die älteren Stuhltypen sind der Stuhl mit gedrehten Pfosten, den wir schon genannt haben, und der schwere Stuhl mit massiver „getäfelter“ Lehne, wainscot chair (Abb. 249). Die gefelderte Brettlehne dieses englischen Renaissancetypus, des direkten Sprosses des mittelalterlichen Kastenstuhls, hat dann die gleiche Dekoration in populärer Flachschnitzerei, wie die Truhen; die Füße sind säulenförmig oder gedreht. Der vornehmste Typus der Frühzeit, der Polsterstuhl, ist ein verspäteter Ausläufer des Renaissancetypus des Cromwellian chair. Der Bezug war aus Leder, das schon früh in Inventaren erwähnt wird, oder Stoff (Turkey work). Diese luxuriösen Typen leiten schon über zu einer zweiten Periode der Frühzeit, zum Möbel der zweiten und dritten Generation im späten 17. Jahrhundert. Nur um den Faden des geschichtlichen Geschehens jetzt schon festzuknüpfen, sind hier als Abbildungen einige spätbarocke Typen von internationaler Verbreitung, aber amerikanischen Ursprungs eingeschaltet (Abb. 249, 251), deren Beschreibung der folgende Abschnitt über das amerikanische Möbel im späten 17. und im 18. Jahrhundert bringen wird. Ähnlichen Formen sind wir bei den europäischen Nationen begegnet.



## DEUTSCHLAND

„Die Kistler gehören unter die gemeinen Handwerker. Die wenigsten von ihnen sind Künstler. Wann sie aber die Architektur und ihre Verhältnisse wohl verstehen, wann sie solche geschickt anzubringen wissen, wann sie überhaupt sich durch besonderen Fleiß und wohl angebrachte Verzierungen hervortun, wer wird anstehen, sie darunter zu zählen.“ Diesen Satz hat Paul von Stetten in seiner Kunstgewerb- und Handwerks-geschichte der Reichsstadt Augsburg 1779 dem Kapitel über Schreinerei vorangeschickt. Die etwas zugespitzte Anschauung über den Gegensatz von Kunst und Handwerk charakterisiert das aufgeklärte späte 18. Jahrhundert. Begonnen hat die Trennung im 16. Jahrhundert mit der Begründung des neuen Künstlertypus in Deutschland. Was von da an in jedem Fache künstlerischer Tätigkeit den eigentlichen Künstler vom Handwerker unterschied, ist von Stetten richtig gekennzeichnet; es ist das Wissen, die theoretische Erfahrung, es ist schon damals im speziellen Fach des Kunstgewerbes die „Kenntnis der Architektur und ihrer Verhältnisse“, die Vertrautheit mit den antikischen Säulenordnungen, es ist, kurz gesagt, die humanistische Bildung.

Wie ernst man das neue Bildungsideal nahm, zeigt sich schon darin, daß die Theorie sich bald auch des Möbels bemächtigte. Die ersten graphischen Vorlagen für Möbel sind in Deutschland entstanden. Die Holzschnitte des Augsburger Meisters HS um 1531, die sachlich gehalten sind, die praktischen Bedürfnissen dienten, und die präntiöseren Entwürfe Peter Flötners, die mehr als Dokumente antikischen Wissens gelten wollen, sind die ersten theoretischen Versuche über die moderne Art, das Möbel künstlerisch zu gestalten. Von da ab sind diese Quellen des Wissens nicht mehr versiegt. In der Mitte des Jahrhunderts sind sie spärlicher geflossen, weil die architektonischen Werke über die Säulenordnungen, wie der Vitruvius Teutsch oder das große Werk von Hans Blum, auch für das engere Gebiet des Möbels alles Wissenswerte boten. In der Spätzeit des Jahrhunderts, als die Dekoration wieder ihr Recht beanspruchte, ist eine neue Flut von Schreinerbüchern erschienen.

Absicht dieser „Theorien“ war die Sammlung und Übermittlung von Formen, die für den praktischen Zweck ohne weiteres übernommen werden konnten, von Einzelformen modern-antikischer Architektur und Ornamentik in ihrer speziellen Anwendung auf das Möbel. Diese Theorien waren nur ein Teil der Vorlagen. Wichtige Quelle war die Graphik überhaupt, weiterhin Malerei und Skulptur. Ein doktrinärer Zug charakterisiert die ganze Frühperiode deutscher Renaissance. Die Anpassung an den neuen Stil beschränkte sich beim Möbel auf die Übernahme dekorativer Motive. War der bildenden Kunst die Auseinandersetzung mit dem Süden eine innere Notwendigkeit, auf dem Gebiete des Möbels war die Übernahme der antikischen Formen nichts anderes als eine Mode. Das gotische Erbe war in einer bürgerlichen Kultur in ganz anderem Maße verpflichtend. Man hat auch bis zum Spätbarock die gotischen Möbelformen beibehalten, vielleicht weil man sich der eigenen Überlegenheit in der Wohnkultur bewußt war; man hat sich nur darauf beschränkt, die vorhandenen Möbeltypen mit neuer Orna-

mentik zu verbrämen. Nicht aus dem Zwang einer inneren Notwendigkeit. Gewiß kamen die Formen des spätgotischen Möbels entgegen: die zusammengesetzte, in sich gegliederte Form des süddeutschen Kastens, die sachliche Konstruktion des norddeutschen Möbels erlaubten die Angleichung ohne wesentliche Änderung. Tatsächlich war die Modernisierung nur ein Mittel der Verfeinerung, sie war eine Verbeugung vor der humanistischen Begeisterung. Die Dekoration hat zunächst auch nur die Oberfläche berührt, sie hat nicht die Gliederung, den Funktionsausdruck geändert. Der brettmäßige Schreinerstil ist geblieben. Die Flächen wurden durch Einlagen und später durch Auflagen verziert. Die prachtvollen Qualitäten, die Maserungen der Hölzer waren für die Wahl ausschlaggebend. Allerdings, eine Änderung der Form, eine Betonung des Körpers hat sich dadurch angebahnt, daß der Dekor die Fläche nicht mehr auflöste, sondern betonte. Man kann diese erste Stufe der Entwicklung bis nach Mitte des Jahrhunderts als ornamentale Frührenaissance bezeichnen.

Die zweite Stufe ist charakterisiert durch die Übernahme der antiken Architekturformen, durch die Übertragung der Ordnungen auf das Möbel. Man hatte inzwischen, dank der Bemühungen der Theoretiker, gelernt, die Säulenordnungen regelrecht nach Vorschrift italienischer Theorien zu verwenden. Man kannte die Bedeutung der Einzelformen, die inzwischen zum alltäglichen Handwerkszeug geworden waren, und man ging in der Begeisterung so weit, daß man sie überall, wo es ging, anbrachte. Das Möbel wurde das Feld, in dem der Schreiner seine Kenntnis der antiken Ordnung dokumentierte. Es handelte sich auch jetzt nicht um eine Neuformung des Möbels, das im wesentlichen immer die gotische Zweckform beibehielt, nicht um plastische Gestaltung, um Artikulation, sondern um eine neue Dekoration. Die Übernahme der „Architektur“, die nach Stettens Urteil den Künstler ausmachte, ist in gewissem Sinne das Verhängnis der deutschen Möbelkunst geworden. Beim italienischen Möbel war bis zur Spätzeit die Zweckform das Primäre. Die künstlerische Gestaltung lag in der Gliederung, in der tektonischen Motivierung der einzelnen Teile mit Hilfe von Architekturformen. Beim deutschen Möbel wurde die künstlerische Gestaltung nicht aus der Möbelform sachlich entwickelt, die antike Architekturform wurde nur angetragen. Es fehlte wieder die innere Notwendigkeit. Die antike Gliederung war nicht mehr als eine Formel, die um ihrer selbst willen verwendet wurde, die nur in dekorativer Verbindung mit dem Möbelkörper stand, die so sehr Selbstzweck werden konnte, „daß über die Kunst die Bequemlichkeit scheiterte“.

Erst gegen Ende des Jahrhunderts hat sich der Ausgleich vollzogen. Durch die hundertjährige Lehrzeit waren die Prinzipien moderner künstlerischer Gestaltung in Fleisch und Blut übergegangen. Es begann eine dritte Periode, die eigentliche Blütezeit des deutschen Möbels in der Zeit des Manierismus. Voraussetzung bildete die Blüte des Landes nach langen Friedensjahren, die Wohlhabenheit, die nach neuer Prunkentfaltung verlangte. Der Aufschwung der Architektur hat auch das Möbel mitgerissen. Eine neue, vertiefte Anknüpfung an italienische Vorbilder im Süden, vermittelt durch die Wanderkünstler, an die flämische Spätrenaissance im Norden, vermittelt durch Floris und die Ausläufer seiner Schule, hatte frische Gedanken hereingebracht. Auch das Möbel erhielt neuen Ausdruck. Nicht nur, daß das Material prunkvoller und kostbarer wurde. Die Form wurde vereinfacht, zugleich wurde die Plastizität gesteigert



259. Renaissanceschrank von Peter Flötner. 1541  
Nürnberg, Germanisches Museum

und durch die Bewegung der Aufbau zusammengefaßt. Der figurale Dekor bekam Übergewicht, kurz, die extrem künstlerischen Ansprüche traten so sehr in den Vordergrund, daß es manchmal schwer wird, die Grenzen zwischen freier und angewandter Kunst zu ziehen. Die spezifisch deutschen Eigenschaften, die handwerkliche Vervollkommenung, die künstliche Ausstattung mit größeren, kleineren und geheimen Fächern, die





260. Renaissanceschrank mit Flötnerschen Motiven  
Nürnberg, Germanisches Museum

konstruktiven Verbesserungen, dazu die Überladung mit miniaturnhaft durchgearbeiteten Einzelheiten haben deutsche Möbel dieser Zeit zu gesuchten Waren gemacht; durch die technischen Verbesserungen in der Verbindung der verschiedenen Stoffe, von Metall, Steinen, Schildpatt mit Holz, sind die deutschen Möbel für Europa vorbildlich geworden. Die Blüte ist durch die politischen Ereignisse rasch geknickt worden.

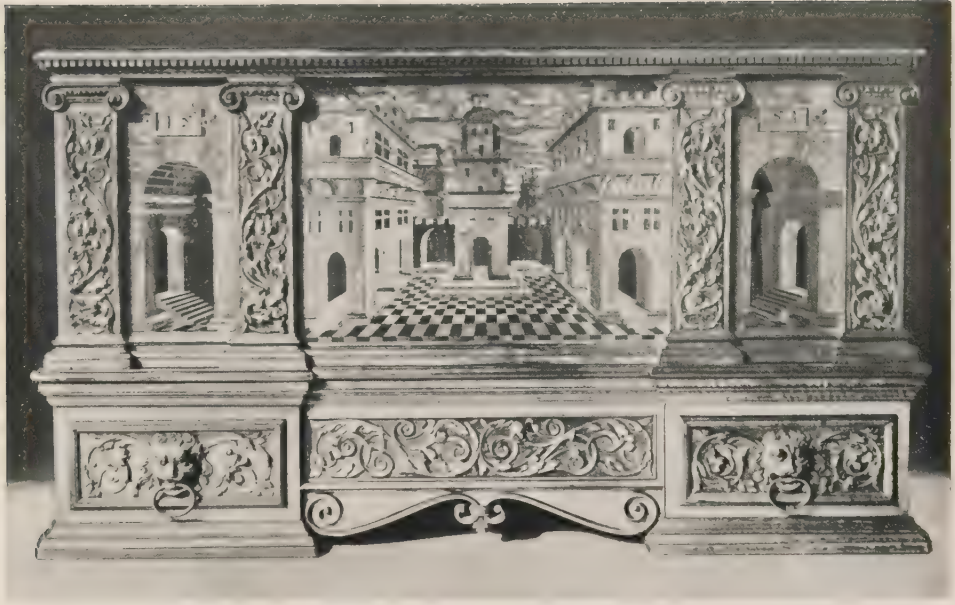
Die Entwicklung verläuft aber nicht mit der klaren Eindeutigkeit wie in Frankreich, wo sich im Laufe des 16. Jahrhunderts die Zentralisierung des Kunstbetriebes vollzogen hat. Die politischen Stammesindividualitäten behaupten ihr Recht auch auf dem Gebiete der Kunst. Der Trennung von Norddeutschland und Süddeutschland in der



261. Renaissanceschrank mit Wappen der Schenk und Clarer  
Aus dem Schloß Mammertshofen. Zürich, Landesmuseum

Spätgotik folgt im 16. Jahrhundert eine weitere Differenzierung nach Kunstzentren. Grundlage bildet die alte Stammeskunst der romanischen Zeit, an der die politischen Verschiebungen der folgenden Jahrhunderte wenig geändert hatten. Beim Eindringen der Renaissance werden die Differenzen noch verstärkt durch die Art, wie die einzelnen Zentralen auf die neuen künstlerischen Strömungen reagieren. Jede systematische, entwicklungsgeschichtliche Darstellung erscheint bei dieser Mannigfaltigkeit künstlich aufgezwungen. Die architektonischen Formen sind, um ein Beispiel zu nennen, in der Nürnberger und Augsburger Tischlerei schon in der ersten Jahrhunderthälfte wichtige Dekorationsmotive, während sie in Norddeutschland erst im dritten Jahrhundertviertel





262. Eingelegte Nußholztruhe des Meisters H. S. Thurgau, 1551  
Berlin, Schloßmuseum

allgemein angenommen werden. Das Gemeinschaftliche der Form ist bei den Möbeln der einzelnen Stämme wichtiger als die stilistische Veränderung. Ein Holsteiner Schrank bleibt ein Holsteiner Schrank von der Spätgotik bis zum Barock. Die Form, die irrationale Flächenteilung, ist immer die gleiche, nur die Dekoration ändert sich. Entsprechend dieser Differenzierung muß sich auch die Art der geschichtlichen Darstellung ändern. Die systematische Übersicht nach Typen in den einzelnen Stufen der Entwicklung ist für die folgende Beschreibung des Tatsächlichen nicht empfehlenswert. Sie muß Platz machen einer lockeren, mosaikartigen Auflösung in einzelne Abschnitte, wobei Systematik und geschichtliche Entwicklung der Landschaften wechseln. Wir stellen die Übersicht über die Entwicklung bis 1600 in Süddeutschland, das führend war, voran.

Wo der Humanismus vorgearbeitet hatte, ist der Formenschatz der neuen, antikischen Kunst rasch übernommen worden. Im Schatten der großen Kunst ist in den süddeutschen Zentralen das Kunsthandwerk aufgeblüht. Die wichtigste Zentrale deutscher Kunst der Renaissancezeit, Nürnberg, die Stadt Albrecht Dürers, ist auch eine Zentrale des Kunstgewerbes gewesen. Johann Neudörfer zitiert in seinen Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten (1547) einen Hanns Stengel, „der mit der welschen Arbeit der erste gewesen sein soll“, Wolf Weißkopf, „der mit dem Verstand weit im Werk vorgegangen“, einen Meister Conrad, den Stadtschreiner, der um nichts weniger kunstreich war, Sebald Beck, „den künstlichen Schreiner und Bildhauer“, der schon Alabaster und Marmor zu Einlagen verwendet haben soll. In den Nachträgen wird noch Jakob Hepner genannt (gest. 1645), der zuerst das geflammte Hobeln in Eben- und anderen Hölzern nach Nürnberg gebracht habe. Nach Doppelmaier (historische Nachrichten von Nürnberger Künstlern usw. 1730) hat Hepner die Kunst von seinem





263. Schreibkabinett,  
 gefertigt 1555 von Lienhart Strohmeier aus Augsburg für Kaiser Karl V. (Geöffnet.)  
 Prinz Bourbon, Madrid



264. Augsburger Truhe von 1576  
München, Nationalmuseum

Schwiegervater Hans Schwanhart (gest. 1612) gelernt. (Das geflammte, wellige Hobeln der Bretter für Einlagen, als Ersatz für die unruhige Maser, ist etwas anders als die Herstellung der geflammten Leisten, die die Franzosen nach Guillot benennen. Die welligen Streifen kommen schon auf italienischen Intarsien des 16. Jahrhunderts vor. [Rahmen um das Selbstbildnis des Antonio Barile aus Siena von 1502, Wien.] Auch die geflammten Leisten sind älter.) Alle diese Meister sind uns nur mehr Namen. Aus der Zeit der Dürerschen, mit gotischen Elementen vermischten Frührenaissance, ist für unser Gebiet wenig vorhanden. Den größten Einfluß auf das ganze Kunstgewerbe der Hochrenaissance hat Peter Flötner gehabt. Er hat in Augsburg und Italien gelernt; 1522 ist er von Ansbach nach Nürnberg übersiedelt, dort ist er 1546 gestorben. Vorbild wurden weniger seine im Holzschnitt publizierten Entwürfe, die italienische, namentlich venezianische Erfindungen verwerten, die doch nur für extreme Prunkmöbel in Betracht kamen. Ihre strenge Tektonik ist immer fremdartig geblieben. Vorbilder wurden die ornamentalen Gedanken, die Arabesken, die vom Getäfel des Fra Raffaele da Brescia in S. Michele in Bosco (1521, jetzt in der Cappella Malvezzi in San Petronio in Bologna) angeregt sind, und die ausgeführten Werke. Bezeugt sind für seine Werkstatt Vertäfelungen im Hirschvogelhaus und im Tucherschloßchen der Hirschelgasse in Nürnberg. Damit können ihm auch zwei Nürnberger Schränke zugewiesen werden, die man mit Recht als die wichtigsten Beispiele der süddeutschen Hochrenaissance bezeichnet hat. Die beiden Schränke, der Holzschuherschrank im Germanischen Museum von 1541 (Abb. 259) und ein Schrank im Schloßmuseum zu Berlin um 1545, die als Arbeiten Flötners selbst in Anspruch genommen werden, haben den zweigeschossigen, gotischen Aufbau mit Zwischengeschoß, Sockel und Bekrönung. Die stark betonten Horizontalen sind schon im gotischen Vorbild vorhanden. Auch der Dekor ist nach gotischer Tradition auf Sockel, den begrenzenden Rahmen und die inneren Füllungen verteilt. Verschieden von gotischer

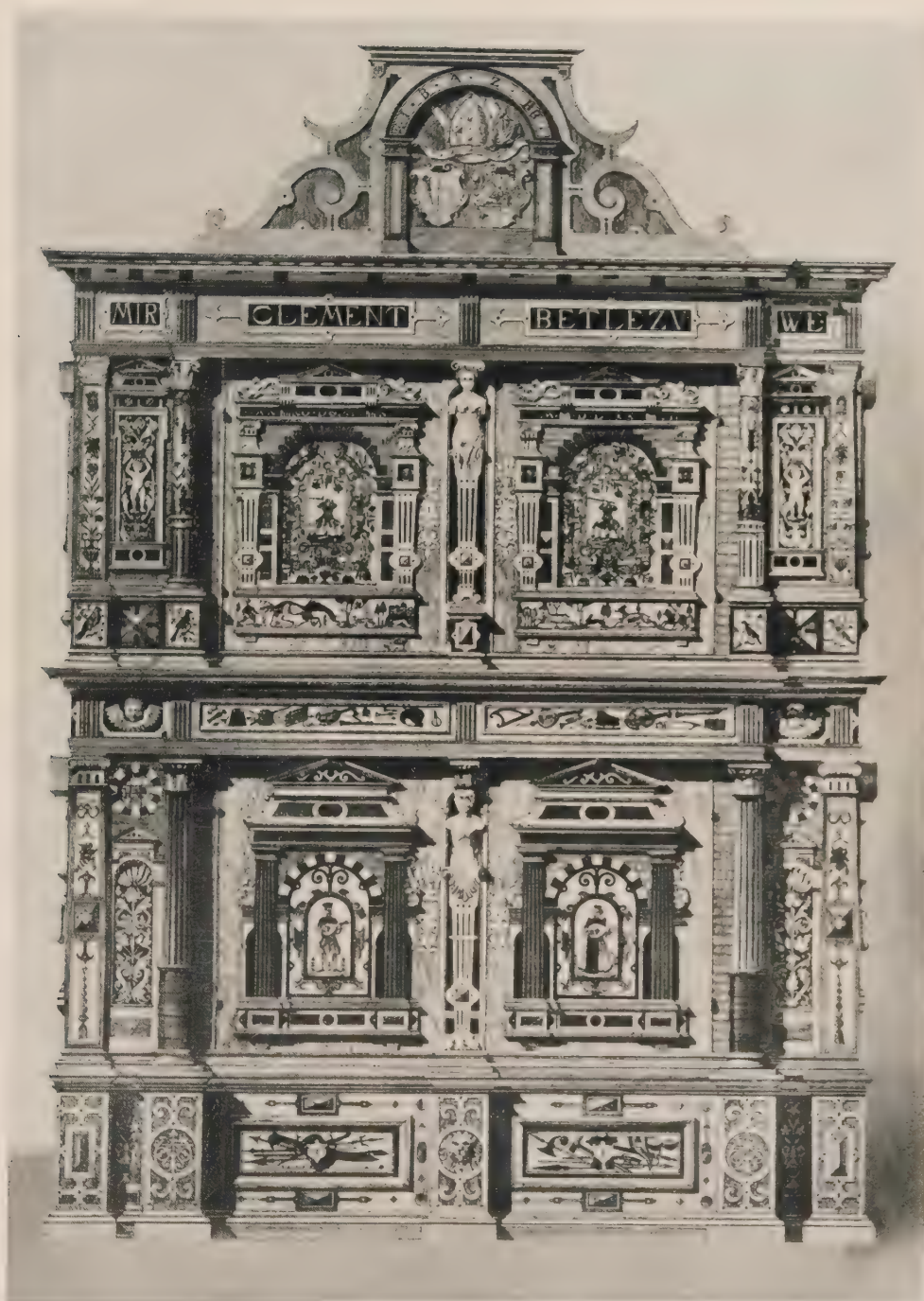




Lucas Cranach, Hieronymus im Gehäuse  
München (Böhler)







265. Schrank,  
 gefertigt 1777 von Clemens Petel zu Weilheim für Kloster Benediktbeuren  
 Früher München, Privatbesitz



266. Intarsia-Truhe. Gefertigt 1579 von Andreas Winckle in Stuttgart  
Karlsruhe i. B., Landesmuseum

Art sind nicht nur die Motive der Dekoration, die breitlappigen Ranken mit Vasen und Figuren, die nach dem Vorbild südlicher Tektonik die Fläche füllen, verschieden ist die Geschlossenheit, die durch den mauermäßig aufsitzenden Sockel, die architektonische Form der Rahmen in Gestalt antikischer Pilaster, das abschließende klassische Gebälk mit Triglyphen und Bukranien garantiert wird. Durch die Seitenfelder im Sockel und Zwischengeschoß wird sogar eine durchgehende Verbindung von oben und unten angestrebt. Aber wie weit ist der Aufbau vom Wohllaut, von der Folgerichtigkeit italienischer Tektonik entfernt, wie schwer, unausgeglichen und unselbständig sind die Proportionen, wie zimperlich ist das Gebälk über den breiten Seitenfüllungen. Die ornamentale Füllung von Pilastern wäre in Italien als Fehler empfunden worden. Letzte Absicht bleibt doch, ein übernommenes Schema im modernen Sinn zu dekorieren. Klarer im Aufbau sind zwei andere Schränke nach Flötners Entwurf, einer im Germanischen Museum (um 1535, Abb. 260), der andere in der ehemaligen Sammlung Tucher, Nürnberg, bei denen das Gebälk vorgekröpft ist und auf dünnen Säulen ruht, die wie Türumrahmungen dem Aufbau vorgestellt sind und die Geschosse zusammenfassen. Säulenschränke in welscher Manier wurde die Gattung in Nürnberger Aufzeichnungen 1535 genannt. Bei dem Nürnberger Schrank ist noch durch den Aufsatz eine Konzentration erreicht. Die unorganische Isolierung der Säulen, die am italienischen Möbel unmöglich gewesen wäre, ist wieder ein Beweis, wie unverstanden die strengen Architekturformen übernommen sind. In diesen Kreis gehören verschiedene Möbel eines Flötnerschülers, ein Schrank des Museums in Graz (um 1540) mit etwas breiter behandelten Rankenfüllungen, ein Schrank von etwa 1547 des Schweizer Landesmuseums in Zürich (Abb. 261), bei dem als Motiv der Füllung wie bei den Türen des Berliner Schrankes Profilköpfe in Laubkrän-

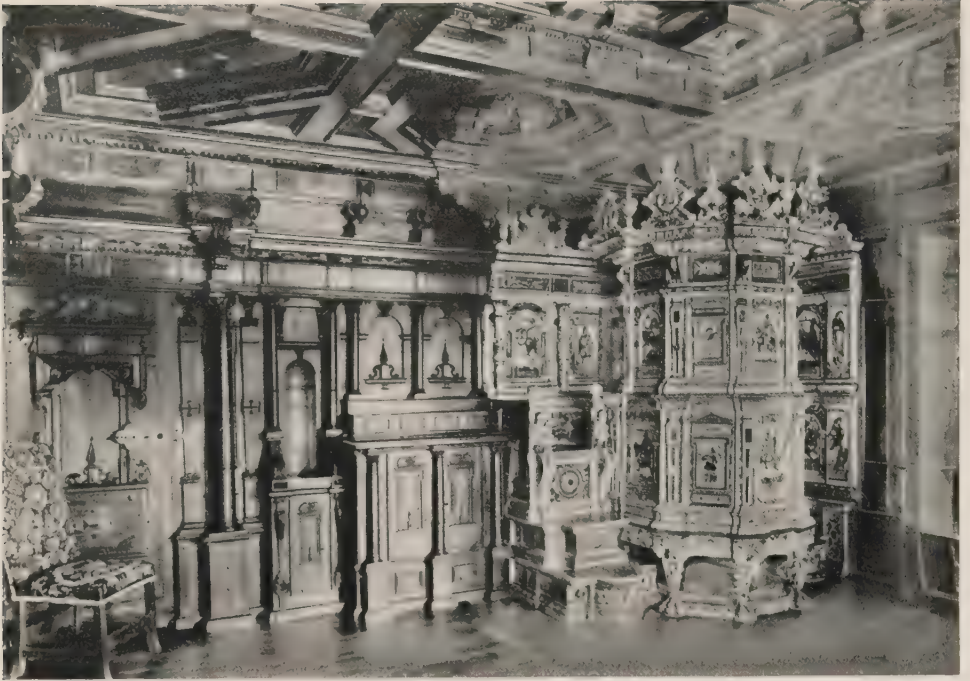




267. Amerbach-Truhe nach Entwurf von H. Holbein d. J., 1539  
Basel, Historisches Museum

zen angebracht sind, die an bekannte Motive der französischen Frührenaissance erinnern. Noch weiter geht in der Übernahme von Architekturformen ein Schrank des Germanischen Museums in Nürnberg der Zeit um 1545, der als Bekrönung einen Dreiecksgiebel und als Mittelfüllungen Rundbogenarkaden trägt.

Das zweite Einfalltor der Renaissance im Süden war Augsburg, die Stadt der Fugger und des Konrad Peutinger, der Holbein, Burgkmair und Daucher. Der Blüte von Malerei und Plastik geht parallel eine Blüte des Schreinerhandwerkes, das bald internationalen Ruhm genoß. „Es hatte Meister unter sich, deren Arbeiten auch in den entfernten Reichen gesucht wurden“, sagt 1779 Paul von Stetten, der erste Historiograph Augsburger Kunsthandwerks. Der Name eines Heinrich Kron, der 1561 Bürgermeister wurde und 1575 gestorben ist, an den sich der Herzog von Alba 1548 mit Aufträgen wandte, muß den gleichen guten Klang gehabt haben wie die Namen der großen Maler. Ebenso berühmt waren Lienhart Strohmeier, der für Kaiser Karl V. arbeitete, und Jeremias Weishaupt, der für König Philipp II. von Spanien „sehr künstliche Schränke“ lieferte, die sich noch im Eskorial befinden sollen, dem von Zeit zu Zeit, „wie gepreuchig in Hispania außer der Statt zu hausen“ erlaubt wurde. Paul von Stetten weist auch auf das wichtigste Denkmal Augsburger Schreinerkunst der Frührenaissance hin, das Chorgestühl der Fuggerkapelle in St. Anna (um 1518.) Erhalten sind von diesem Gestühl nur mehr Reste, die Büsten von Adolf Daucher und die Entwürfe in Basel. Auch die Eigenart der Augsburger Schreinerarbeiten hat Stetten richtig charakterisiert. Die strenge, architektonische Regelrechtigkeit „der zierlich nach der Baukunst gearbeiteten Schränke mit Säulen und Bogenwerken“, wobei man es nicht achtete, „wann schon auch öfters über die Kunst die Bequemlichkeit scheiterte“. Dann die Vorliebe für die Intarsia, „die man an wenigen Orten in Deutschland so wie hier zu

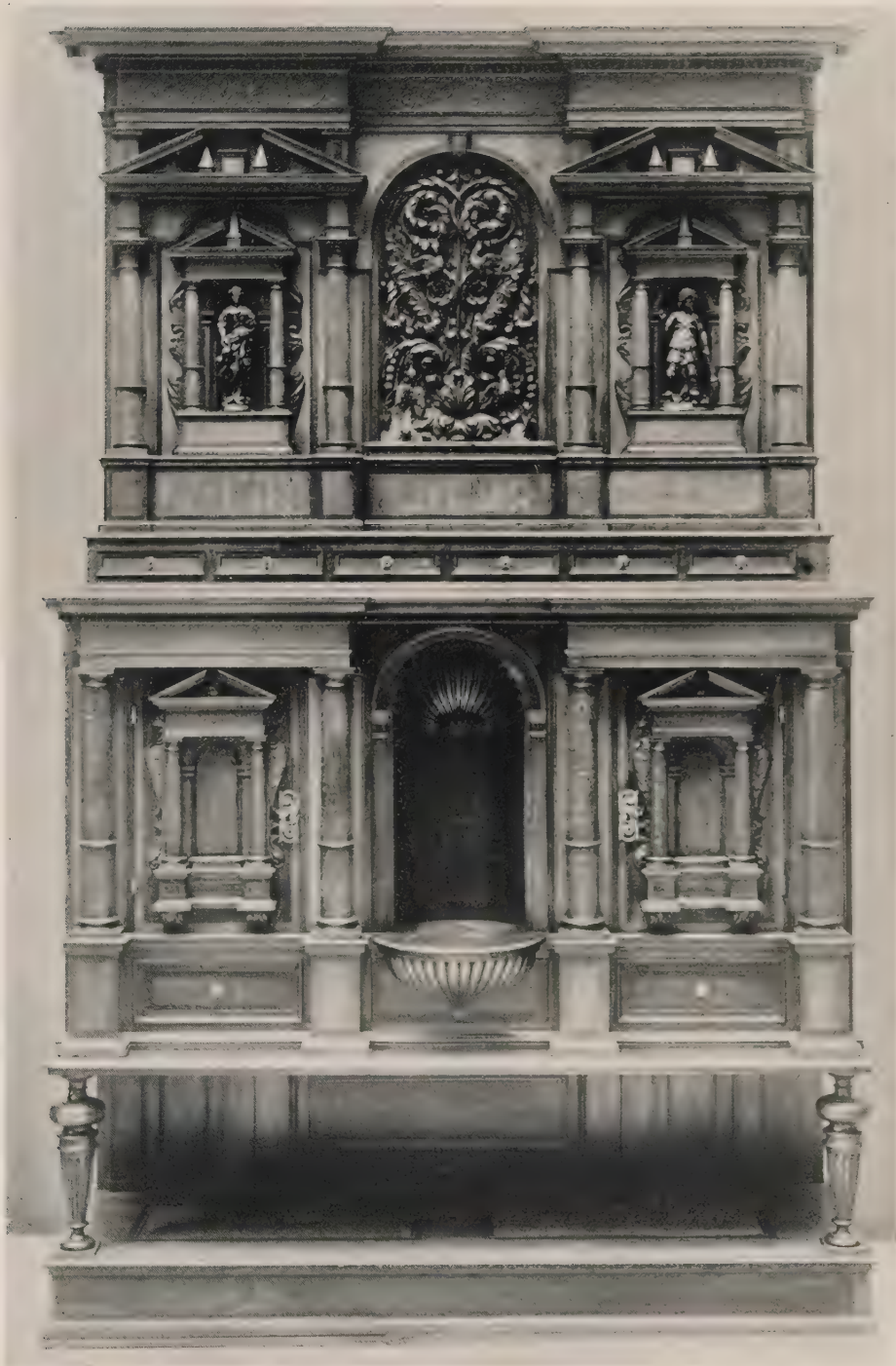


268. Raum aus dem Seidenhof in Zürich, 1592  
Zürich, Landesmuseum

verfertigen wußte“. Die Künstler ahmten dadurch die Malerei nach, und Maler gaben ihnen dazu die Anleitung. Meistens waren es „architektonische und perspektivische Vorstellungen, wie der Maler Lorenz Stoer dergleichen im Holzschnitte herausgegeben hat“. Diese Geometria und Perspectiva des Lorenz Stoer von 1567 bringt nicht nur Ruinenprospekte, „Zerbrochne Gebew“ für Einlegearbeit, sondern auch Architekturen, die Analogien bilden zu älteren Werken Augsburger Schreinerkunst. Das Werk bildet die Parallele zu den Holzschnitten des Monogrammist H. S.

Auch der Monogrammist H. S. geht von Augsburg aus. Er ist in den Jahren 1534–69 nachweisbar. Frühwerke seiner Hand finden sich im südlichen Schwaben, spätere Arbeiten in der Ostschweiz, im Thurgau, wo er sich wahrscheinlich ansässig gemacht hatte. Das Chorgestühl in Steingaden am Lech von 1534 zeigt in den Motiven des Frieses, in den Putten mit Ranken und in den Flügelwesen mit Wappen deutliche Zusammenhänge mit dem Chorgestühl von St. Anna. In den vierziger Jahren halten sich Intarsia und Schnitzwerk die Wage; die Ornamentik wird reicher und zierlicher. Der Meister verwendet Mauresken, die auch Flötner durch Vorlagen populär machte, und als Füllung der Felder Architekturperspektiven nach italienischem Vorbild. Sein Hauptwerk ist die Vertäfelung auf Schloß Haldenstein bei Chur von 1548, jetzt im Schloßmuseum in Berlin, für deren architektonischen Teil auch die Architekturvorlagen des Augsburgers Lorenz Stoer zum Vergleich herangezogen werden können. Durch die Intarsien erhalten die Möbel eine farbige Buntheit, größere Lebendigkeit und Leichtigkeit. Der Aufbau ist proportional mehr ausgeglichen, organischer durchgeführt als bei den Schränken Flötners,





269. Anrichte, geschnitzt von Franz Pergo, 1607  
Basel, Historisches Museum





270. Prunkschrank von 1619, wahrscheinlich geschnitzt von Franz Pergo  
Basel, Historisches Museum



271. Kredenz der Westschweiz  
Zürich, Landesmuseum

dabei ebenso weit entfernt von italienischer Tektonik, weil die Gliederung an die Fassade angeklebt erscheint, nicht der Kubus als solcher durchgeformt ist. Aus dem Werk des Meisters erwähnen wir einige Beispiele. Ein schmaler Schrank des Schweizer Landesmuseums in Zürich, gefertigt 1565 für Margarete von Reichlin in Überlingen, hat zwei Geschosse, die durch ein kräftiges Zwischengeschoß getrennt sind, das zugleich das Gebälk für das Untergeschoß bildet. Die Schnitzereien treten jetzt ganz zurück und die Intarsia beherrscht das Feld. Das Blumenvasen-Motiv tritt hier frühzeitig auf. Die Erleichterung der Pilaster nach oben zu ist architektonische Vorschrift. Noch strenger im Aufbau ist eine mit Eschenmaser furnierte, eingelegte Kredenz von 1546 aus Haldenstein bei Chur im Schloßmuseum in Berlin. Zweigeschossig, oben ein Kasten mit Aufsatzbrett, vorgelegt drei Vorsprünge mit gekuppelten Säulen in zwei Geschossen, an





272. Renaissanceschrank aus Westfalen, um 1550  
Berlin, Schloßmuseum

den Türen des Kastens im oberen Geschoß einfache Profilrahmen; das Untergeschoß bleibt offen. Die strengen Architektur motive erscheinen durch die Verselbständigung unorganisch angeklebt. Bei der signierten Truhe von 1551 aus Nußholz mit Ahorn-schnitzerei und eingelegten Architekturprospekten im Schloßmuseum in Berlin (Abb. 262) ist durch verkröpfte seitliche Vorlagen mit gekuppelten jonischen Pilastern eine straffe Zusammenziehung der Front erreicht, die Strenge der Gliederung wird durch das zierliche





273. Ludger tom Ring, Maria der Verkündigung  
Münster i. W., Museum



274. Oberteil eines westfälischen Stollenschrankes, um 1550  
Berlin, Schloßmuseum

Rankenwerk der ornamentalen Füllungen gelöst, und durch das flache Relief wird die dekorative Einheitlichkeit erreicht. Einfacher ist eine Truhe mit Einlagen im Germanischen Museum in Nürnberg.

Nach dem Bericht Stettens hat der Schreiner Lorenz Strohmeier (in den Archivalien heißt er Lienhart Stromair) für Karl V. 1554 einen kunstreichen Schrank gefertigt, der nach Spanien gekommen ist. Der Schrank darf wahrscheinlich (trotz des einköpfigen Adlers in der Bekrönung) mit dem 1555 datierten Schreibkabinett identifiziert werden, das im Besitz des Prinzen von Bourbon ist (Abb. 263). Der überreiche Aufbau bestätigt die Bemerkung Stettens, daß oft über der Kunst die Bequemlichkeit scheiterte. Alles architektonische und ornamentale Wissen des Meisters ist auf diesen Mikrokosmos zusammengetragen, so daß unter dem kleinlichen Reichtum die großen Linien verschwinden. Der Typus des Schreibkabinetts ist von Italien entlehnt; aber die Ausgestaltung des Aufbaues ist so deutsch wie möglich. Die turmartigen, zweigeschossigen Vorlagen des Obergeschosses, die in Tempietti enden, werden von antikischen Figuren getragen. Die Mitarbeit des Bildhauers, vielleicht des Viktor Kels, ist auch für den Dekor der Felder mit Reliefs ausführlich in Anspruch genommen. Es ist auch hier die „Künstlichkeit“ des Werkes, die technische Vollendung, die minuziöse Feinarbeit in der Vielheit der Motive, die den Wert bedingt, nicht der künstlerische Wurf; die organische Gliederung im Sinne italienischer Vorbilder ist gar nicht





275. Flämischer Renaissanceschrank  
in der Administration des Hospices Civils, Antwerpen

erstrebt. Vermutlich hat das praktische Bedürfnis die Beliebtheit garantiert. An den Seiten und im Innern sind ganze Reihen von Schubladen angebracht. Ein auffallendes Einzelmotiv der Dekoration sind die großen Mäander am Sockel und an der Vorderseite der Schreibplatte. Es kommt noch auf anderen Möbeln vor, die mit dem Meister in Verbindung gebracht werden dürfen. Das eine ist ein Kabinett von einfacher, kubischer Form im Germanischen Museum in Nürnberg; geöffnet zeigt es eine dreigeschossige Front, die unten durch Säulen, oben durch Hermen gegliedert ist. An der Vorderseite der Schubladen sind wieder Miniaturreliefs mit religiösen Szenen von ähnlicher Art wie auf dem silbergetriebenen Reisealtärchen der Truchseß im Augsburger Maximiliansmuseum. Am Kasten ist der gleiche Mäanderfries. Die beiden Deckel sind im Innern mit Intarsien dekoriert, mit Rollwerkumrahmungen und Arabesken; an der Außenseite sind Architekturprospekte. Der Mäanderfries erscheint wieder am Sockel eines zweitürigen Schrankes im Kunstgewerbemuseum in Prag. Er ist eines der frühesten Beispiele des neuen Typus, der als Hausmöbel um diese Zeit aufkam, als die schwere spanische Mode dazu zwang, die Kleider nicht mehr zu legen, sondern zu hängen. (Der

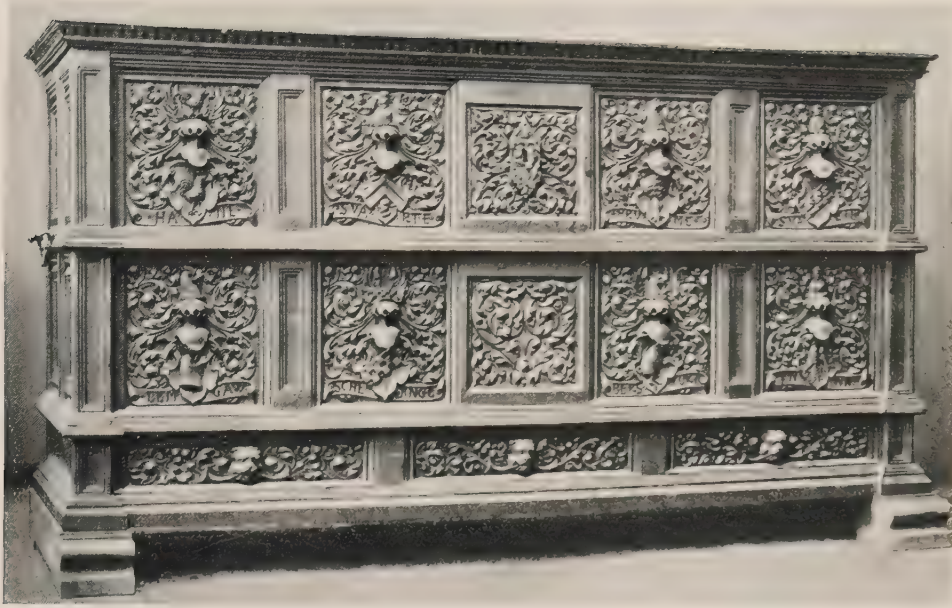


Typus des zweitürigen Schrankes an sich ist schon seit der romanischen Zeit bekannt.) Der Körper ist durch zierliche jonische Säulen auf hohen Piedestalen gegliedert. In den Feldern der Türen sind in Intarsienfüllungen die vier Evangelisten, am seitlichen Rand Arabesken, die stilistisch mit den vorher genannten Werken in engem Zusammenhang stehen. Aus den Archivalien erfahren wir, daß Lienhart Strohmeier von 1538 an Augsburger Bürger war und daß er 1567 (oder 68) starb, daß er Aufträge nicht nur aus Deutschland, auch aus den Niederlanden, aus Frankreich und selbst aus Italien erhielt, daß er für den Kaiser und für die Fürsten arbeitete.

Die übrigen Berühmtheiten unter den Augsburger Schreibern, die Stetten zitiert, sind wieder nur mehr Namen. Die Tätigkeit der bekannten Kunstschreiner der Spätzeit, des Wendel Dietrich, der in Kirchheim und München tätig war, auch als Architekt eine Rolle spielte, des Wolfgang Ebner, Lorenz Bayr, Jakob Dietrich und Hans Schertlin, die an der prunkvollen Ausstattung des 1623 vollendeten Augsburger Rathauses mitgearbeitet haben, gehört nicht zu unserem Thema.

Von den Münchner Schreibern wird wegen seiner kunstvollen Intarsien Simon Winkler gerühmt, der um Mitte des 16. Jahrhunderts lebte. Wir wissen von ihm bis jetzt nur den Namen. Auch von Peter Herz, den Hainhofer um 1620 als Berühmtheit zitiert, ist kein Werk nachgewiesen. Einigermassen Ersatz bieten die prunkvollen Decken. Hans Wißreuter hat 1564–67 die prunkvolle Kassettendecke des Dachauer Schlosses gefertigt, die jetzt einen Saal des Nationalmuseums in München schmückt.

Neben den großen Zentren gab es eine Reihe kleiner süddeutscher Lokalschulen. Ein schöner zweitüriger Kasten von 1579, auch eines der frühen Beispiele des neuen Types, im Archiv in Kitzingen, ist nach der Signatur ein Werk des Kitzinger Schreinermeisters Hans Ducher (tätig 1572–89). Das Möbel hat strengen, architektonischen Aufbau mit Triglyphengebälk, rahmenden, kannelierten Halbsäulen und einen mittleren Pilaster als Schlagleiste. Die Türen tragen Ädikulen mit Intarsia-Füllungen, aus einer Vase aufsteigende Blumenranken. In Memmingen war der Bildhauer und Kunstschler Thomas Heidelberger in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätig. Er hat in Ochsenhausen 1583–85 im Vorraum der Prälatur die kassettierte Holzdecke und die fünf Türumrahmungen gefertigt. Von dem gleichen Meister war das frühere Orgelgehäuse und das Chorgestühl in Ottobeuren. Erhalten sind Intarsientafeln mit Mauresken und zwei Prunkschränke aus Eichenholz in der Sakristei des Klosters Ottobeuren. Sie sind mit figürlichem Dekor und mit Mauresken in Intarsia überladen. In Tölz war die Tischlerfamilie der Bockschütz. Von Georg Bockschütz ist im Münchener Nationalmuseum ein Altärchen mit miniaturenhaften, figürlichen Einlegearbeiten, gefertigt 1561 für Herzog Wilhelm V. Dem gleichen Meister werden auch eingelegte Truhen einfacher Art in Tölzer Privatbesitz zugeschrieben. Ein wichtiges Zentrum des Kunsthandwerkes war ferner Weilheim. Einen Schrank mit reicher Einlegearbeit in der Art des Bockschütz hat Clemens Petel aus Weilheim nach der Signatur 1577 für den Abt von Benediktbeuren gefertigt. Das Möbel (Abb. 265), früher in München in Privatbesitz, ist heute verschollen. Er ist hier abgebildet, weil es die Gestaltung des Fassadenschrankes in der Spätrenaissance gut illustriert. Gewiß liegt dem Aufbau als Vorbild die Front eines zweigeschossigen Hauses zugrunde, dessen Fenster zu Ädikulen verwandelt sind, dessen Dach zum Giebel geworden ist. Aber alle architektonischen Formen sind schreinermäßig propor-



276. Hochzeitstruhe aus Dortmund, um 1550  
Nürnberg, Germanisches Museum

tioniert, kleinlich, eben kunstgewerblich und durch die Dekoration ihres ursprünglichen, funktionellen Werkes beraubt. Die architektonische Form dient mehr der Flächen-gliederung, als dem „Aufbau“. Aber auch darin teilt sie das Schicksal der gleichzeitigen Baukunst. Der Stuttgarter Meister Andreas Winckle (etwa 1574–1607) hat 1579 für 40 Gulden für Herzog Ludwig von Württemberg und dessen Gemahlin Dorothea Ursula eine schöne (Braut-)Truhe mit Intarsiadekor gefertigt (jetzt Karlsruhe, Abb. 266). Auf dem hohen Schubladen-Untergeschoß die durch Pilaster und Säulen gegliederte Wand, die wie eine regelmäßig versetzte Ziegelwand dekoriert ist. Die Umrahmungen der Mittelfelder tragen wilde Schweifarabesken, im Mittelfeld ist ein Engel, von Rollwerk gerahmt. Zu einigen der besten schwäbischen Intarsiamöbeln, dem Wappen-Kabinettschränkchen von 1575 im Museum von Biberach, den zwei Architekturschränken auf Schloß Wolfegg und der Brauttruhe im Museum von Eßlingen müßten die Meister erst noch gefunden werden. Ein wichtiges Zentrum war, besonders in der Zeit der Spätrenaissance, Ulm. Die Ulmer Fassadenschränke müssen sehr beliebt gewesen sein; man findet sie allenthalben, und in schwäbischen Schlössern, wie Zeil, Babenhausen, Kirchheim stehen sie oft noch an ihrem ursprünglichen Platz. Was sie vom Augsburger und Nürnberger Möbel unterscheidet, das ist zuerst die Altertümlichkeit (der schöne Schrank von 1569 im Museum Ulm hat noch gotischen Aufbau), dann, seit 1600, die größere Buntheit der Hölzer, die Fülle der Ornamentik und die Ädikulen in den Feldern; in der Spätzeit sind Nischen mit kleinen Pyramiden als Dekor und der bekrönende Aufsatz als Abschluß beliebt. In der Verwendung der Einzelformen sind sichere, lokale Unterschiede nicht festzustellen. In Steiermark war das Schloß Radmannsdorf durch „Nicolaus Keuthel von Sondershausen, nae bey Weldrungen gelegen im Land

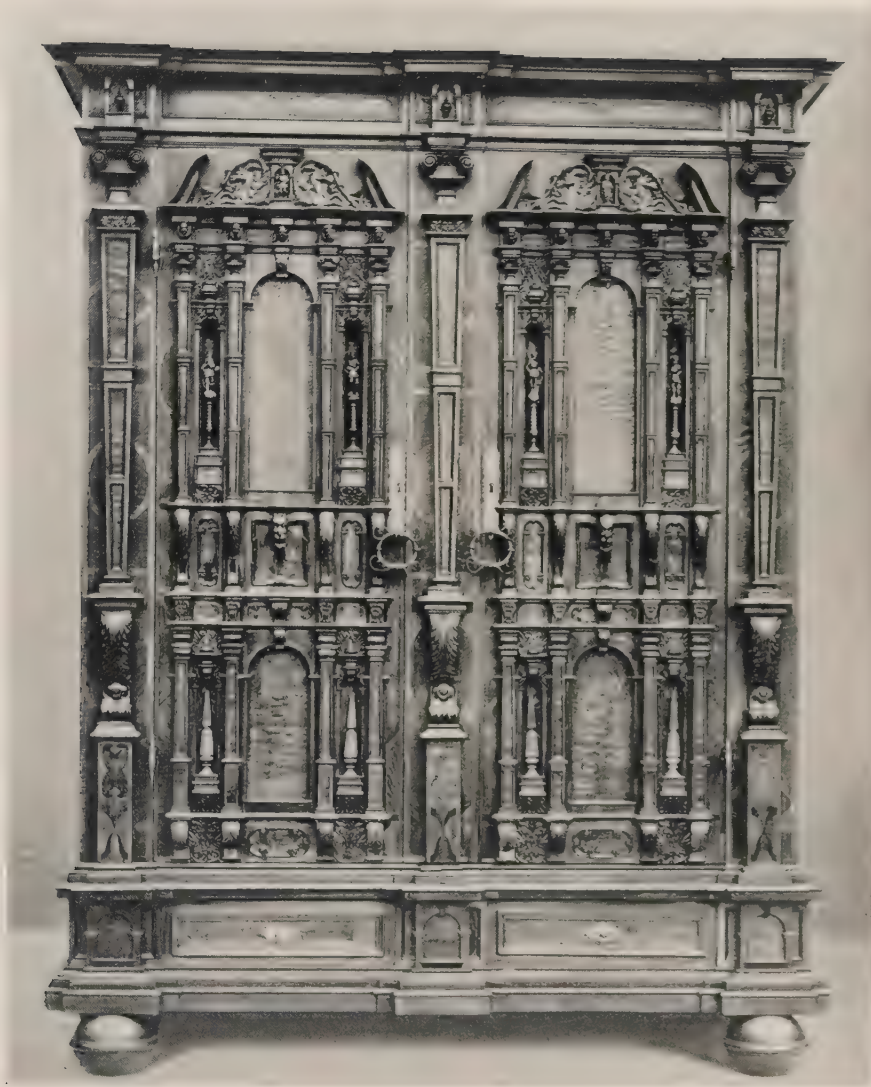




277. Schrank mit Wappen Closen-Nothafft. 1590  
München, Nationalmuseum

zu Döringen“ und Michael Cschidnich von Cametz in der Oberlausitz 1564 mit Vertäfelungen ausgestattet. In Südtirol ist die Vertäfelung von Velthurns bei Brixen (eingerrichtet 1580–85) die schönste. Meister Sigmund Täschl mit seinem Gesellen Pineider schuf um 1590 das schöne Gestühl der Magdalenenkirche in Breslau. Auf das Chorgestühl der gleichen Kirche, signiert WR 1576 und das der Elisabethkirche, ebenfalls mit schönen Intarsien dekoriert, kann nur hingewiesen werden. Auch die Vertäfelungen in Ambras, vom Hoftischler Konrad Gottfried aus Wien 1571 gefertigt (jetzt in Laxenburg) können in diesem Zusammenhang nicht beschrieben werden.





278. Zweitüriger Schrank. Süddeutschland (Nürnberg?), um 1650  
London, Victoria and Albert Museum

Der Wiener Hoftischler Georg Has hat 1573 ein Ornamentbüchlein herausgegeben („Künstlicher und zierlicher Newer . . . Perspektivischer Stück oder Boden“).

Über die Möbel der Schweizer Kantone, wo das bürgerliche Kunsthandwerk am Beginn der Renaissance, in der Friedenszeit nach der Anerkennung der Unabhängigkeit des Landes durch den Reichstag von Konstanz, eine Blüte erlebte, müßten genauere Nachrichten erst zusammengestellt werden. Material ist reichlich vorhanden. Der Zusammenhang der nördlichen Kantone mit Schwaben, der westlichen mit Frankreich, der südlichen mit Italien liegt klar. Wie sich die verschiedenen Strömungen kreuzen, durch-



279. Intarsianschrank aus Schloß Münzenberg. 1604  
Kassel, Landesmuseum

dringen und wie bei allem fremden Zustrom eine Selbständigkeit bleibt, gibt dem Kunsthandwerk seine besondere Note. Für die nördlichen Kantone ist in der Frühzeit Augsburg die befruchtende Zentrale. Der jüngere Holbein ist aus Augsburg gekommen wie der Monogrammist H. S. Im Schatten der großen Kunst, oft als Ersatz für die große Kunst, für die nach der Reformation, nach den Bilderstürmen, kein Platz mehr war, ist das Kunsthandwerk emporgewachsen. Es wäre seltsam, wenn Spuren der Wirksamkeit der großen Meister nicht auch im Möbel sichtbar wären. Wieder stoßen wir auf Lücken. Ein Mann wie Holbein, mit der bekannten Vorliebe für kunstgewerbliche Probleme, mit dieser genialen Leichtigkeit im Entwurf, mit dieser Geschicklichkeit in der Lösung archi-



280. Schrank mit Knorpelwerkornamentik, um 1660  
Burg Eltz

tektonischer und dekorativer Aufgaben, konnte am Möbel nicht uninteressiert vorbeigehen. Wir haben von seiner Tätigkeit in England schon erzählt. Aus seiner Schweizer Frühzeit sind nur wenige Arbeiten vorhanden, die unser Thema berühren. Die bemalte Tischplatte, die Holbein für Hans Baer 1515 gefertigt hat (Schweizer Landesmuseum in Zürich), interessiert uns nur als Gemälde. Dagegen scheint die bekannte Basler Truhe von 1539 auf einen Entwurf Holbeins zurückzugehen (Abb. 267), obwohl auch hier die direkte Anlehnung an fremde Vorbilder kaum auf Konto des Meisters gesetzt werden darf, sondern des ausführenden Schnitzers. Besitzer des Möbels war Bonifazius Amerbach, der Erbe des 1536 in Basel verstorbenen Erasmus von Rotterdam, mit dem auch Holbein befreundet war. Dem Andenken an den Humanisten scheint die Truhe





281. Schweizer Schrank von 1653  
Zürich, Landesmuseum

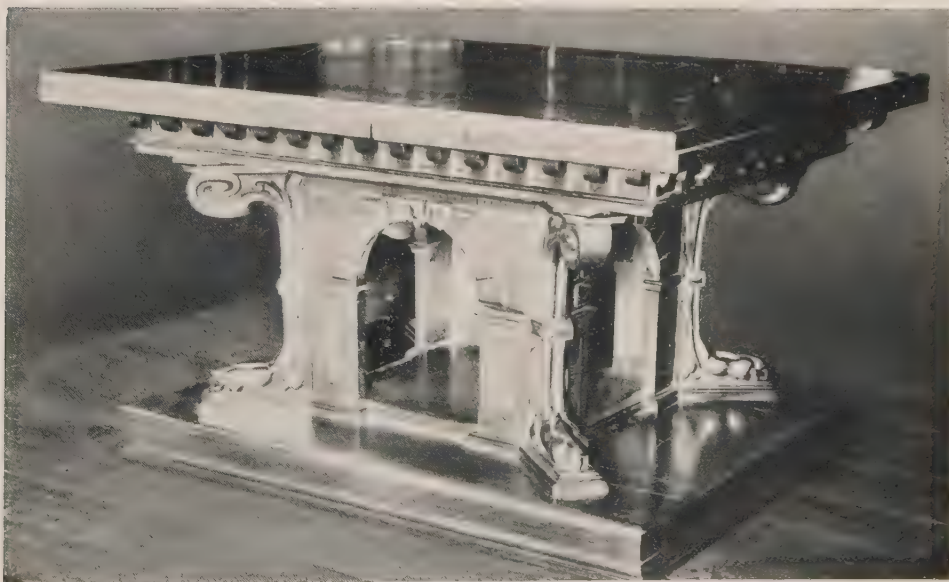
gewidmet zu sein. Im Kreuzungspunkt der quadrierten Felder der Frontseite sitzen Medaillons in Relief. Auf einem ist Erasmus nach einer Medaille des Quinten Massys von 1519 dargestellt, auf den anderen schlafende Putten nach einer Plakette, die Antonio da Brescia zugeschrieben wird, und Aristoteles. Die Zwickel füllen Masken.

Das Schweizer Möbel der Renaissance entwickelte sich in enger Verbindung mit der Vertäfelung. Viel häufiger als in Deutschland hat man in der Schweiz wie in Tirol die Wände des vornehmen Zimmers der Renaissance vollständig mit Getäfel verdeckt, das immer kostbarer wurde, immer mehr die Intarsia, „das welsche Getäfel“ in Anspruch nahm. Die schönsten Beispiele der frühen Zeit sind schon benannt. Das Getäfel, das sich der französische Gesandte 1548 im Schloß Haldenstein bei Chur durch Meister H. S. einbauen ließ (jetzt in Berlin), die Getäfel des gleichen Meisters in Tänikon von 1569,

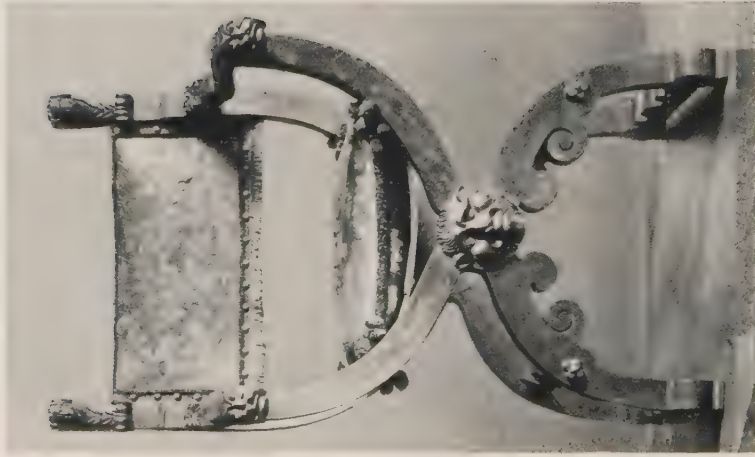


282. Brauttruhe der Cordula von Aufseß. 1583  
München, Nationalmuseum

im Abtshof von Wyl von 1566. Die Akzente, Ofen und Türumrahmung, sind in diesen Räumen nach Bedürfnis verteilt. Isolierte, große Wandmöbel sind schon aus dem Grunde selten, weil sie einen Teil der Vertäfelung verdecken würden. Die Bänke sind in die Vertäfelung verschmolzen. Man hat auch das Hauptmöbel des Wohnraumes, das Büfett, mit der Vertäfelung verbunden oder in der Vertäfelung versteckt. Das eingebaute Büfett, die Kredenz der Innen- und Ostschweiz ist dem Typus nach ein erweiterter gotischer Waschkasten. Zwischen dem oberen und unteren Kasten ist ein Hohlraum



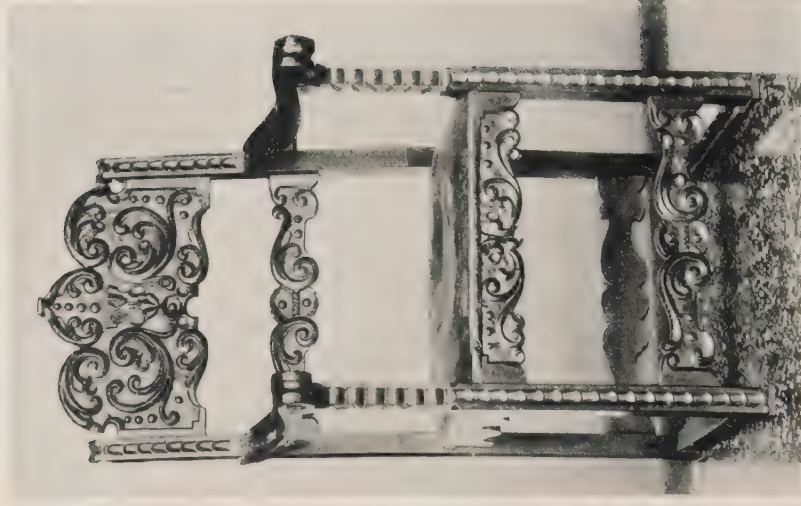
283. Renaissancetisch aus dem Seidenhof in Zürich  
Zürich, Landesmuseum



284. Faltstuhl, im Stil um 1600  
München, Residenzmuseum

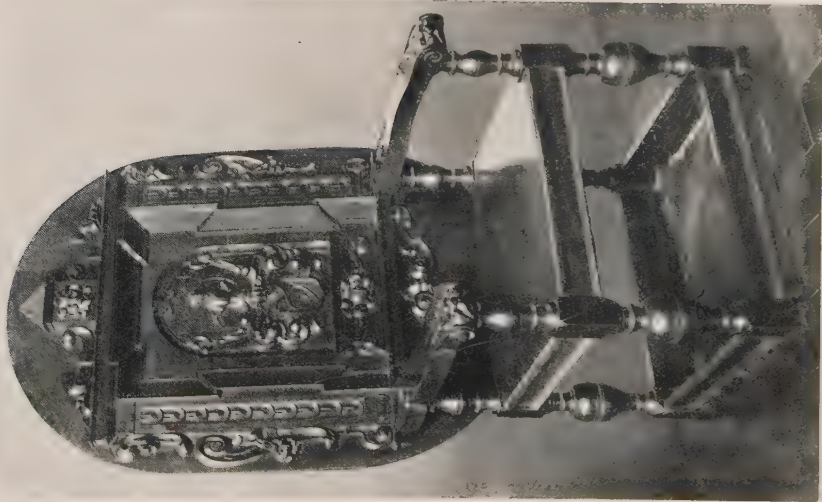


285. Brettschemelstuhl, um 1700  
Wien, Sammlung Figdor



286. Schweizer Lehnstuhl des frühen 17. Jh.  
Aus dem Aargau. Zürich, Landesmuseum

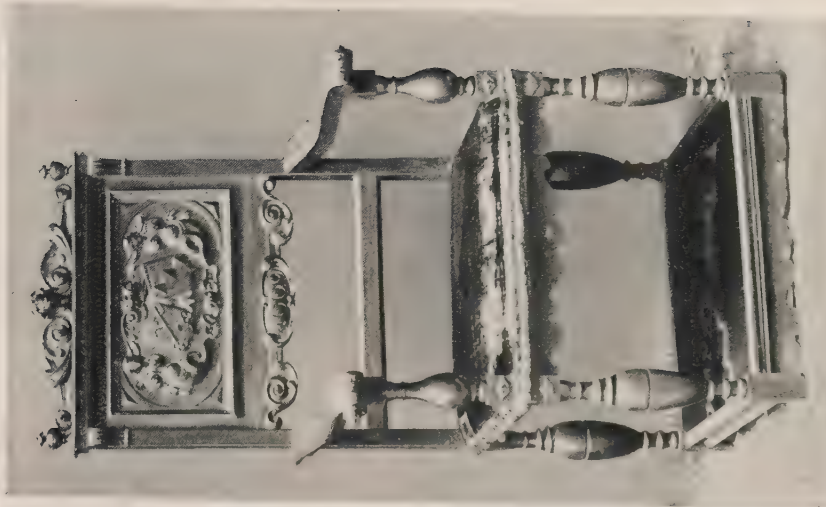




287. Süddeutscher Stuhlisch, datiert 1674  
Sigmaringen, Museum



288. Lehnstuhl, datiert 1664  
München, Nationalmuseum



289. Lehnstuhl der Ulmer Gegend, datiert 1669  
Wien, Sammlung Figdor



290. Prunkstuhl aus Ulm,  
um 1650  
Nürnberg, Germanisches Museum

zum Aufstellen des Geschirrs. Der untere Kasten ruht direkt auf dem Boden, selten auf Füßen. Mit der Kredenz ist meist ein eigener Waschkasten verbunden. Ein frühes Beispiel, eine Kredenz von 1557 aus Schloß Rebstein im Schweizer Landesmuseum in Zürich, steht dem Monogrammist H. S. nahe.

Es gibt noch eine zweite Art, das sog. welsche Büfett, das im Süden und Westen unter italienischem Einfluß sich entwickelt hat. In Italien und Frankreich selbst ist der Typus nicht gebräuchlich. Es findet sich unter anderem auch in einem der schönsten Schweizer Prunkräume des 1592 erbauten Seidenhofes in Zürich (jetzt im Landesmuseum, Abb. 268). Da der Raum fast intakt erhalten ist, darf er hier als Beispiel der Spätzeit kurz beschrieben werden. Die Vertäfelung ist bis zur Kassettendecke durchgeführt. Der Reichtum des Dekors der tiefliegenden, geometrischen Felder entspricht dem plastischen Reichtum der Gliederung im Getäfel. Dazu kommt der Wechsel von gedrehten und geglätteten Teilen, die Farbigkeit des Holzes. Die unregelmäßige Akzentuierung durch die gro-

ßen Säulen als Umrahmung der Türen, als seitlicher Abschluß des Büfetts, gibt dem Raum Wärme und Wohnlichkeit. Die kalte Regularität, die Achsengerechtigkeit italienischer Räume scheint absichtlich vermieden zu sein. Kleine Halbsäulen als Gliederung des Getäfels, mit Ädikulen, wiederholen die großen gliedernden Formen. Schrank und Schubladen sind in die Wand eingelassen, ihre Türen sind in der Vertäfelung kaum sichtbar. Das wichtigste „Möbel“ im Raum ist eigentlich der bunte Ofen, den der Winterthurer Hafner Ludwig Pfau 1620 gefertigt hat, mit seinen breiten, thronartigen Sitzbänken. Im einzelnen tritt der südliche Akzent deutlicher hervor. Eigenart des welschen Büfetts ist die Erleichterung des Aufbaues nach oben. Der vorkragende obere Kasten ist ersetzt durch ein Stellbrett, das sich der Wand anschmiegt. Der Sockel des dreitürigen Unterbaues ist geschlossen. Mit dem Büfett ist verbunden der Waschkasten, das „Gießfaßkenterlin“. Ganz ähnlich ist das Büfett im Saal des Pestalozzihauses aus Chiavenna von 1585 im Landesmuseum in Zürich.

Erweitert ist die welsche Form im Basler Büfett von 1607, das Franz Pergo geschnitzt hat (Abb. 269). Der zweitürige Kasten auf Balusterfüßen enthält eine Mittelnische für das Gießfaß und schließt mit einem Stellbrett auf einer Stufe mit Schubladen. Der Nische unten entspricht im Wandbrett eine halbrund geschlossene ornamentale Mittelblende. Das

Büfett ist ein Teil der Zimmervertäfelung aus dem Bärenfelsnerhof in Basel, jetzt im Basler Historischen Museum. Die Giebelblenden mit Halbsäulen an Kasten und Stellbrett sind unfranzösisch, im Geschmack der deutschen Renaissance entworfen wie die Vertäfelung des Raumes selbst. Der welsche Bildhauer Pergo, seit 1593 in Basel nachweisbar, ist dort 1629 gestorben. Er hat wohl bei einem deutschen Meister gelernt. Später scheint er sich ganz der südfranzösischen Spätrenaissance, der Art des Hugues Sambin angeschlossen zu haben. Wenn ihm der erwähnte, 1619 datierte Prunkschrank des Basler Museums (Abb. 270) mit Recht zugeschrieben wird, muß man sagen, daß er die barocken Elemente, die im südfranzösischen Stil an sich schon reichlich vorhanden waren, noch verstärkt hat.

Um die Eigenart dieser welschen, unter italienischem Einfluß stehenden Form des Büfetts zu klären, führen wir hier noch verschiedene französische Typen der Westschweiz an, die an sich als gute Arbeiten bemerkenswert sind. Aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts stammt die elegante Kredenz eines Schlosses der Westschweiz (Landesmuseum, Zürich), ein verbreiteter DRESSOIR auf Balusterfüßen, dessen fünfsäuliger Körper durch halbe Baluster gegliedert wird (Abb. 178). Die Ornamentik, erinnernd an Beispiele auf Möbeln Burgunds oder der Auvergne, ist verspätete Frührenaissance. In der Spätzeit des 16. und in der Frühzeit des 17. Jahrhunderts hat sich in der Westschweiz ein Typus eingebürgert, der gewisse Ähnlichkeit hat mit dem deutschen Stollenschrank. Ein Büfett des Museums in Genf wurde bereits erwähnt. Elemente der burgundischen Ornamentik, untermischt mit deutschen Knorpelwerkmotiven zeigt ein Büfett des Züricher Museums aus dem Wallis (Abb. 271). Das verjüngte, zweitürige Obergeschoß ist durch Karyatiden gegliedert. Der vorkragende Gebälkabschluß hat die gleichen Maße wie das Zwischengeschoß mit Schubladen, das auf gewundenen Säulen ruht. Der Unterbau ist leer. Vereinfacht zeigt die gleichen Elemente ein Büfett des Landesmuseums Zürich aus Lutry, dessen Unterbau geschlossen ist. Das Blattwerk am Schubladengeschoß ist wieder burgundischen Vorbildern entlehnt. Die Auflösung des Möbelkörpers in vorkragende und rückspringende Teile, die Rechnung mit starken Licht- und Schattenkontrasten, kennzeichnet die Übergangszeit zum Barock.

Die norddeutsche Tischlerei war konservativer als die süddeutsche. Sie blieb der gotischen Tradition viel länger treu. Erst im Spätbarock sind alle gotischen Rudimente



291. Lehnstuhl aus Nürnberg  
des späten 17. Jahrhunderts  
Nürnberg, Germanisches Museum



abgestreift worden. Einer der Gründe dieser konservativen Haltung liegt darin, daß das sachlich konstruierte Eichenmöbel der norddeutschen Spätgotik an sich dem Renaissance-Empfinden mehr entgegenkam, so daß mit der Übernahme der neuen Ornamentik die Angleichung an den modernen Stil erreicht zu sein schien. Die glatten Pfosten und Binder des Rahmengerüsts, der klare Aufbau mit Felderteilung gingen ohne Widerspruch auf in der neuen Tektonik der Renaissance. Man durfte nur die Baldachinaufbauten der Stollenschränke, die Fialen weglassen, das Maßwerk durch modernes Ornament ersetzen, und die Erneuerung war vollendet.

Auch die Ornamentik blieb in einer gewissen Tradition. Man hielt sich nach wie vor an das Vorbild des niederländisch-französischen Kunstbezirkes. Die gleichen Rankenfüllungen mit lappigen Blättern, nur komplizierter und zierlicher arrangiert, die gleichen Scheiben mit Büsten, Profilköpfen in Relief bis zu plastischen Büsten, die in den Niederlanden beliebt sind, und die Rauten mit Füllungen, die wir beim französischen Möbel der Frührenaissance feststellten, kehren etwas verspätet wieder. Sie werden tektonisch motiviert, daß der Grund der Felder wirksam bleibt, zentral disponiert. Die zierlichen, geschnitzten Füllungen bilden den Schmuck der ererbten Typen, an deren Aufbau sich wenig ändert. Wir illustrieren zunächst durch Beispiele der Frühzeit aus verschiedenen Gegenden. Ein Renaissanceschrank der Zeit um 1550 aus Westfalen im Schloßmuseum in Berlin (Abb. 272) hat die gleiche irrationale Flächengliederung, das Vorspringen der Achsen, wie der früher erwähnte Oldenburger Schrank der Zeit um 1480 im Kunstgewerbemuseum in Köln. Gotisch sind auch die Faltwerkfüllungen der Schmalseiten und die Profilierung der Rahmen an drei Seiten, während die untere Seite abgeschragt ist. Ein Schrank aus Dortmund von 1548 im Kunstgewerbemuseum in Köln ist in primitiver altertümlicher Weise aus glatten Brettern ohne Füllungen zusammengesetzt und mit Eisenbeschlägen verfestigt; nur die geschmackvolle Dekoration der Tür und des vorkragenden Frieses ist renaissanceartig angeordnet. Am Stollensschrank bleibt die gotische Konstruktion mit der unregelmäßigen Felderteilung; nur die Ornamentik der Füllungen und die Balusterform der vorderen Pfosten ist nach modernem Geschmack geändert. Wenn die erhaltenen Möbel einen Rückschluß zulassen, darf man annehmen, daß die einfache, kubische Kastenform jetzt bevorzugt wurde. Eines der schönsten Beispiele ist der Oberteil eines westfälischen Stollenschranks um 1550 im Schloßmuseum in Berlin (Abb. 274). Er ist schon architektonisch disponiert, mit achsial durchgeführter Gliederung, betontem Wechsel von schweren Pilastern am Rand und Kandelabersäulen in der Mitte, die in die horizontale Gliederung und in das Gebälk verkröpft sind. Die gotische Profilierung der Rahmen auf drei Seiten ist geblieben; aber die horizontalen Bänder sind schon gesimsartig geformt. Die figürlichen Reliefs, Urteil Salomos und Caritas, sind vom Schloß überschritten. Die Mittelfüllung lehnt sich an das Vorbild Aldegrevers an. Alle Füllungen haben weiche Modellierung, die im Eichenholz fast als Künstlichkeit erscheint. Auf der gleichen Stufe steht ein Möbel der Elbegegend, der Aktenschrank von 1544 aus Buxtehude im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Die Seiten sind durch durchgehende Lisenen betont, die in das Gebälk verkröpft sind. Die regelmäßige Gliederung ist unterbrochen durch die breite, aus dem Gotischen übernommene Klappe des Mittelgeschosses. Die Gesimse sind renaissancemäßig profiliert; der Dekor ist von schlichter Feinheit. Die Beschläge



292. Spätrenaissancebett aus Amberg  
 (Sog. Bett der Herzogin Susanna, der Gemahlin von Ottheinrich)  
 München, Nationalmuseum





293. Hans Mielich, David und Bethseba

Illustration zu den Psalmen des Orlando di Lasso, um 1560. München, Staatsbibliothek

behalten nach wie vor die gotische Figuration. Eine Kölner Renaissancetruhe um 1550, im Kunstgewerbemuseum Köln, hat die Felderteilung wie die gotische Truhe. Die vertikalen Pfosten sind über dem unteren Binder fortgesetzt, die Zwischenfläche ist mit ausgeschnittenen Füllungen besetzt. Fortschrittlicher sind westfälische Truhen der gleichen Zeit. Eine Hochzeitstruhe mit Ahnenwappen der Berswort und Schedinger im Germanischen Museum in Nürnberg (Abb. 276) ist durch stark betonte, profilierte Horizontalgesimse in zwei Geschosse mit Sockel geteilt. Die Felder sind mit Wappen und Laubranken dekoriert, bei denen man mit Recht an das Vorbild des prachtvollen Eichentafels des Kapitelsaales in Münster von Jan Koppers (1544) erinnert hat.

Der Prozeß der Aufnahme der neuen Bewegung geht also in den verschiedenen Kunstbezirken des nördlichen Deutschland in ähnlicher Art vor sich wie im Süden. Er beschränkt sich auf eine dekorative Verkleidung der alten Typen mit moderner Ornamentik.

Diese süddeutsche Produktion steigerte sich in der zweiten Jahrhunderthälfte. Die Zahl der erhaltenen Möbel ist groß. Eine Übersicht nach Zentren würde ins Uferlose führen, und so wenden wir uns zur kursorischen Systematik zurück. Sie empfiehlt sich schon deswegen, weil die weitere Entwicklung ziemlich monoton ist. Die Typen haben sich bis zum Spätbarock kaum geändert. Die einmal erprobten Formen hat man mit unglaublicher Zähigkeit festgehalten. Nur die Dekoration hat sich dem Zeitgeschmack angepaßt, sie hat sich zu immer größerem Reichtum entwickelt. Der zweigeschossige Kasten der Spätgotik mit Mittelgurt ist erst um 1700 ausgestorben. Der eingeschossige, ein- oder zweiseitige Schrank kommt wie erwähnt, bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor. Verbreitung gewinnt er gegen Ende des Jahrhunderts, und erst im 17. wird er der allgemeine Typus. In der zweiten Jahrhunderthälfte ist die architektonische Gliederung des Fassadenschrankes allgemein. Man hat die Gliederung der Steinarchitektur entnommen und in dekorativer Verwendung auf den Möbelkörper übertragen. Dabei entwickeln sich gewisse dekorative Rhythmen. Ein Schubladengeschoß bildet den Sockel, darüber folgt der zweigeschossige, durch einen Schubladengurt unterbrochene Aufbau, abgeschlossen vom Gebälk (Abb. 277). Ein Giebel oder Aufsatz faßt als Bekrönung das





294. Zeltbett des Nürnberger Patriziers Paulus Scheurl. 1596  
Nürnberg, Germanisches Museum

Ganze zusammen. Die Türen sind etwas nach der Mitte gerückt. Die viertürigen Schränke sind am Rand durch gekuppelte Pilaster oder Säulen betont, denen ein Pilaster oder eine Säule als Schlagleiste entspricht. Das Relief der Gliederung steigert sich beim Übergang zum Barock. Die vertikale Gliederung wird im Laufe des 17. Jahrhunderts durch Verkröpfung immer mehr betont und über den ganzen Aufbau durchgeführt. Die Felder der Türen sind wie Fensterumrahmungen behandelt, die immer detaillierter, reicher, komplizierter werden, im Laufe der Entwicklung zum Barock die



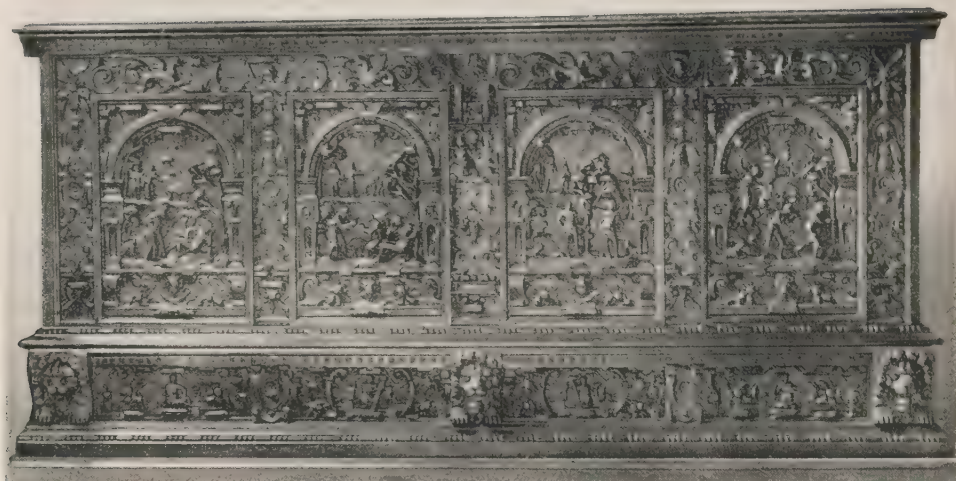
295. Schrank mit der Geschichte der Susanna. Schleswig-Holstein, um 1580  
Kiel, Thaulow-Museum





296. Sog. Abendmahlsschrank  
 von Heinrich Ringelink, Flensburg, um 1600. Sockel und Gesims ergänzt  
 Kiel, Thaulow-Museum





297. Truhe von Hans Gudewert d. Ä. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts  
Kiel, Thaulow-Museum

zugewiesene Fläche bis zum Überquellen füllen. Die Ädikula ist das Hauptmotiv dieser Rahmen. Zur Bereicherung werden schon vor 1600, besonders in der Umgebung von Nürnberg, die Umrahmungen, auch die gliedernden Säulen des Obergeschosses ersetzt durch Henkelpilaster. Parallel geht die Entwicklung der eingeschossigen Schränke (Abb. 279—281). Eine bestimmte Folgerichtigkeit zeigt sich in der Vereinheitlichung der Dekoration der Türenfelder, die in der ersten Jahrhunderthälfte oft noch auf zwei Geschosse verteilt und später durchgeführt sind. Die übrigen Veränderungen berühren nur die Ornamentik, die im Laufe des 17. Jahrhunderts immer mehr den Akzent an sich rafft, immer mehr die Flächen überzieht, aufreißt. Die weiteren Erklärungen geben die Unterschriften zu den Abbildungen. Die Entwicklung der Truhe (Abb. 282) geht parallel. Die flächenhafte Gliederung und Dekoration des Kubus wird in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts abgelöst durch die plastische Gliederung.

Auch bei den Tischen hat sich die einfache, zweckmäßige gotische Form mit ausgeschnittenen Brettstützen (Wangen) lange gehalten. Man hat nur die Profile geändert und die Zarge anders proportioniert. Trotzdem konnte man sich nicht dazu entschließen, die italienische monumentale Wangenform zu importieren, die gleichzeitig auch in Frankreich und sogar in Holland vorkommt (Nußbaumtisch auf Bogenstellung mit den Doppelsäulen, Wangen flankiert von Chimären mit Frauenkopf in Amsterdam). Auch das nördliche Deutschland hat diese Form abgelehnt, obwohl sie in Ducerceaus Vorlagen enthalten ist. Es gibt Ansätze zu einer monumentalen Gestaltung. So hat der Augsburger Spätrenaissancetisch, der zum Kunstschränk Gustav Adolfs von 1632 in Upsala gehört, ausgeschnittene Ebenholzwanzen mit Volutenfüßen und konsolartigem Kopfholz. Die Wangen sind an der Tischplatte (die mit Landschaften aus Ruinenmarmor dekoriert ist) durch profilierte, vergoldete Eisenstützen befestigt, wie später bei spanischen Tischen. Ähnlich ist der Arbeitstisch der Herzogin-Mutter Anna im Historischen Museum Dresden. Die gotisierenden Schragentische mit diagonal gekreuztem Gestell, eine



298. Truhe von Hans Gudewert d. J. aus Eckernförde. 1623  
Oslo, Museum

Schöpfung des 16. Jahrhunderts, bleiben bis zum Spätbarock. Eine monumentale Renaissanceform sind die Kastentische, rund oder polygon mit zentraler Stütze; diese hat die Form eines geschlossenen, gegliederten Kastens mit Ecksäule (Musikisch mit Platte aus geätztem Solenhofner Stein, gefertigt 1599 für Herzog Friedrich I. von Württemberg von C. v. d. Sitt, Stuttgart, Schloßmuseum) oder eines durchbrochenen, nach allen Seiten mit einer Bogenstellung geöffneten, vierseitigen oder polygonen Unterbaues (Abb. 283). Die Umwandlung der Pfosten in Baluster hat schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begonnen (Rundtisch mit Solenhofner Platte von 1597, mit Brustbild Friedrichs IV. von der Pfalz im Nationalmuseum in München). Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist sie allgemein wie beim Stuhl, wobei gleichzeitig die Formen der Baluster massiger, vasenförmig gebildet werden.

Wenig verändert sind die Stuhlformen. Vom Süden sind die Brettstühle (sgabello) übernommen, deren Lehne figuriert ausgeschnitten, reich mit ornamentaler Reliefschnitzerei verziert ist, die mit den primitiven, schrägen Pfostenfüßen wenig harmoniert (Abb. 285). Der Pfostenstuhl mit vier Füßen wird im modernen Sinne umgewandelt. Man hat bei Lehnstühlen das Frontbrett als breites, dekoriertes Füllbrett ausgebildet, das die Vorderseite fast ganz schließt, man hat Füße und Lehne mit frontalen Schnitzereien dekoriert (Abb. 286–289). Ziemlich früh erscheint hier zum ersten Male der Ersatz der Pfosten durch geschweifte Tierfüße (Vogelfüße mit Kugeln auf dem Prachtsessel aus Ulm, Abb. 290). Besonders beliebt wird im Norden wie in Italien der Faltstuhl (Abb. 284). Die einfache Form aus schmalen Kreuzhölzern kommt im Süden, in Tirol und in der Schweiz häufig vor; die sägebockartige mit vier gekreuzten, geraden Pfosten und Tuchsitze ist im Norden manchmal durch Intarsiadekoration kirchlichen Zwecken angepaßt worden. Die monumentale Form aus geschwungenen Kanthölzern ist seit dem 16. Jahrhundert der vornehme Sitz. Auch Flötner hat sie variiert und mit naturalistischer Zutat bereichert. Auf Holzschnitten und Reliefs der Renaissancemeister erscheint sie immer

wieder. Die Form ist ziemlich stereotyp. Die x-förmig gekreuzten Stützen, deren Verlängerung die Armlehne ergibt, sind stabilisiert, nicht mehr faltbar, wie bei italienischen Stühlen; ein geschnittes Brett oder Polster dient als Rücklehne, durch Reliefschnitzereien an den vorderen Stützen ist der Stuhl auf die Frontansicht festgelegt; der Kreuzungspunkt ist meist mit einer Löwenmaske dekoriert. Auch die Vordervolute der Armlehne ist mit einer Maske versehen.

Spezialitäten sind die Drehstühle und die Kompositionsmöbel, wie Stuhltische (Abb. 287), deren Lehne umgelegt als Tisch dient. Sie kommen in der gleichen Form in Frankreich wie in Norddeutschland vor; nur die Ornamentik ist verschieden.

Für das Renaissancebett hat Peter Flötner fünf Entwürfe gefertigt, zum Teil im Anschluß an die italienischen Vorbilder des Polifilo. Die Betten stehen auf Estraden mit Stufen, haben entweder stark überhöhte Kopfwand und niedrige Fußwand, die beide durch Rundbogenfelder zwischen Pilastern gegliedert sind (Entwurf von 1533), oder die Kopfwand ist eingefaßt von Säulen und Balustern; die Wände der Bettstelle sind in Felder gegliedert. Besonders prunkvoll ist ein Bett mit Doppelbaldachin. Alle diese Erfindungen sind doch mehr Improvisationen über das Thema, Dokumente, die zeigen sollen, wie der Meister den italienischen Formenapparat sich angeeignet hat, eben ornamentale Vorlagen mit Anregungen für die Ausführung. Man hat zwar vermutet, daß das Bett von 1533 für Hans von Schenitz' Haus „Zum kühlen Brunnen“ in Halle projektiert war, wahrscheinlich ist das nicht. Das Bett aus Schloß Annaburg in Dresden (Altertumsverein), das mit Flötner in Zusammenhang gebracht wird, zeigt, wie sehr derartige Ideen in der Ausführung reduziert wurden. Der Gebälkbaldachin mit Bandrollen und Palmettenfries ruht auf Polygonsäulen bzw. auf der Kopfwand, die mit Nischen zwischen gekuppelten Säulen ausgestattet ist. Es ist dies ein Typus, der, wie wir noch sehen werden, auch sonst in Deutschland nicht ungewöhnlich ist; von den graphischen Improvisationen Flötners hat er sich weit entfernt. Auch das Bett mit hohem, im Halbrund geschlossenem superiore in strenger Gliederung nach italienischem Vorbild an einem Augsburger Relief der Zeit um 1530, im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, scheint doch mehr Nachempfindung zu sein als Nachbildung. Es ist nicht wahrscheinlich, daß man eine so primitive Bettlade mit einer so prächtigen Kopfwand verbunden hätte.

Der offene Pfostenbaldachin ist in Deutschland wie in den anderen Ländern das eigentliche Merkmal des vornehmen Bettes. Die Eckpfosten sind über den Rand der Lade bis zur Höhe des Baldachins geführt. Die Betten ragen meist mit der Schmalwand in das Zimmer. Man kann zwei Arten unterscheiden. Einen altertümlichen, halb-offenen Typus, bei dem die Kopfwand bis zum Betthimmel emporgeführt ist; sie ist dann entsprechend der Wandvertäfelung dekoriert. Beispiel dieses teilweise geschlossenen Types das erwähnte Bett aus Annaburg in Dresden. (Besonders viele, prunkvoll geschnittene Betten dieser Art sind in England erhalten.) Ein ziemlich provinzieller Nachläufer, ein Bett mit den Wappen von Hundt und Trennbach im Germanischen Museum aus der Zeit um 1618 (wo Hundt Pfleger in Rosenheim war). Der feste Baldachin hat hier noch Gebälkform und ruht auf der überhöhten Kopfwand und den massigen Säulen der Fußwand. Die zweite Art, der offene Pfostenbaldachin mit niedrigeren Schmalwänden, bringt die völlige Loslösung des Bettes von der Wand. In Italien kennt man den Typus schon im 15., in Deutschland seit dem frühen 16. Jahrhundert. Ein Ent-





299. Schrank mit Intarsien, aus Köln, um 1600  
Köln, Kunstgewerbemuseum

wurf in Basel steht Holbein nahe. Ein spätes Beispiel strenger Renaissancegliederung mit deutlich sichtbaren Scharnieren, zusammengesetzt aus Säulen, Gebälkbaldachin, Sockel mit Seitenbrettern, die in Felder geteilt sind, ist das Bett der Kurfürstin Anna im Museum des Dresdner Altertumsvereins. Weitere Prunkbetten sind im Goldenen Saal des Schlosses Urach, mit eingelegter Arbeit und Betthimmel, auf der Löwenburg bei Kassel, aus dem Besitz des Landgrafen Moritz.

Die Spätrenaissance hat den Aufbau verzierlicht und durch die Giebelform der Kopf- und Fußwand, in der die Umrißlinie des Zeltdaches nachklingt, in den Aufbau Bewegung gebracht. Ein vorzügliches Beispiel des höfischen eleganten Stiles ist das Bett aus Ebenholz mit Elfenbeineinlagen im Münchener Nationalmuseum, das als Bett der



300. Kölner Erkerstollenschrank, um 1540  
Berlin, Schloßmuseum

Herzogin Susanna, der 1543 verstorbenen Gemahlin von Ottheinrich, bezeichnet wird (Abb. 292), das stilistisch in seiner intimen Zierlichkeit doch nur als Arbeit des späten 16. Jahrhunderts denkbar ist. Die schlanken Balusterschäfte auf Piedestalen mit balusterförmigen Füßen tragen einen seidenen Zeltbaldachin. Fuß- und Kopfwand sind in rhythmische Felder gegliedert und durch einen sich giebelnden Aufsatz vereinheitlicht. In der Wahl des Materials und der Feinheit der Ausführung offenbart sich der verwöhnte Geschmack einer luxuriösen Zeit, in der eleganten Form die Selbständigkeit einer hochentwickelten Kultur. Eine weitere Stufe der Entwicklung bezeichnet das „köstlich Zeltbett“, das sich der Nürnberger Seidenhändler und Patrizier Paulus Scheurl 1596 hat machen lassen (jetzt im Germanischen Museum, Abb. 294). Es ist aus Ebenholz gefertigt und mit Alabasterbildern so reich dekoriert, „daß sich ein Fürst nicht hätte schämen dürfen“. An sich keine Ausnahme. Von Bettstellen aus Alabaster („die Tillen mit Romanischen Historys gemahlet“) im Schloß in Dresden berichtet Hainhofer in seinem Reisetagebuch von 1617. Italienische Anregungen sind

natürlich auch hier verwertet. Das Bett ist eines der wenigen Möbel, die man als Signet vor das letzte Kapitel deutscher Spätrenaissance stellen könnte. Sie bringen mit Deutlichkeit den kulturellen Hintergrund ins Bewußtsein, die Blüte der deutschen Länder vor dem großen Krieg. Der satte Reichtum nach langen Friedensjahren kommt zum Ausdruck in der Gewähltheit des Materials und in der Übersteigerung der Form, in der dekorativen Üppigkeit, die deutsche Eigenart im zierlichen Sonderleben des Details mit der Verwendung figuralen Dekors. Die Vorliebe für Alabaster charakterisiert an sich die Periode des feinen Stiles in der Zeit des Manierismus, der in Skulptur und Architektur die sinnliche Weichheit des Materials zu neuen Wirkungen ausbeutete. Der Aufbau hat gewisse Analogien mit dem Münchener Bett der Herzogin Susanne. Fußwand und überhöhte Kopfwand sind selbständige Giebelarchitekturen, die die Gesamtform des Bettes wiederholen. Fußwand und Ecksäulen sind als isolierte Formen auf die Lade aufgesetzt, die als durchgehender Sockel charakterisiert ist. Die Gelenke sind noch deutlich abgesetzt. Auch in der Gliederung der Wand, der Auflösung in Felder und Nischen blickt trotz der Überfülle an Detailformen das strenge Gefüge der Renaissance durch. Die Gelöstheit der rahmenden Voluten erinnert aber schon an das beginnende Knorpelwerk. Das Ganze aber ist doch mehr überladen



als geschmackvoll. Eine weitere Steigerung scheint nicht möglich. Eine Reaktion war in der deutschen Kunst unausbleiblich. (Vgl. die Ausführungen S. 302.)

Die Möbelgattung, die Deutschlands Ruhm im späten 16. Jahrhundert in alle Welt getragen hat, ist der Kabinettschrank. In Frankreich, in Spanien, selbst in Italien hat man die deutschen Kunstschränke geschätzt, gekauft, für die Schatzkammern der europäischen Fürsten waren sie heiß begehrt (vgl. S. 194). Ihre Beliebtheit verdanken sie den speziell deutschen Eigenschaften: Gründlichkeit und Übermaß. Der Peinlichkeit und Sauberkeit der Ausführung, der minuziösen Geduldarbeit, die zwischen Wichtigem und Nebensächlichem keinen Unterschied

macht, dann dem Reichtum an Einzelheiten, der Kompliziertheit. Man hat aus dem Möbel ein Kunstwerk machen wollen und die Steigerung in der spielerischen Überfülle an Kostbarkeiten und Kuriositäten gesucht. Man kann allerdings die entwickelten Exemplare der Gattung nicht mehr als Möbel betrachten. Es sind „Schaustücke“, die immer neue Überraschung bieten, Kompendien des Wissens. Beteiligt ist neben dem Kistler, dem Dreher, in gleichem Maße der Goldschmied, der Elfenbeinschnitzer, der Bildhauer und, als Berater der Wissenschaftler. An sich waren die Kabinette eine Art Reiseservice. Hainhofer, der gelehrte Augsburger Kunstfreund und Diplomat, nennt sie (1610) Schreibzeug oder Schreibtisch, obwohl sie damals schon die Prunkmöbel waren, angefüllt mit allen möglichen Kuriositäten, richtige Miniatur-Kunstkammern. Eine Beschreibung dessen, was das Hauptwerk dieser Art, der pommersche Kunstschrank, an Einzelheiten enthält, vom Schreibzeug, Tafelbesteck, Toilettengerät bis zum Zungenschaber, Kartenspiel, Pikierbrett, Gebetbuch, Astrolabium, weiter Gläser, Büchsen, Uhren, Schröpfkopf und Klistierspritze, füllt Seiten, eine Beschreibung des Dekors ist hier völlig unmöglich.

Entwickelt hat sich der Kunstschrank aus dem kleinen Schreibkabinett nach italienischem Vorbild, der Kasette mit Klappdeckel, die wir schon früher erwähnten. Gegen



301. Erkerschrank mit Intarsien. Köln, um 1580  
Köln, Kunstgewerbemuseum



Ende des Jahrhunderts war die ursprüngliche Bedeutung fast vergessen. Die Kabinette waren luxuriöse Behälter, ausgezeichnet durch die Unmenge von Schubfächern für Geräte, Spielzeug, Instrumente. Man hat sie in der Spätzeit gewöhnlich mit einem eigenen Gestell verbunden, und so ist die fixierte Form des Kabinettschranks des 17. Jahrhunderts entstanden. Der Hauptsitz für die Herstellung dieser Kabinette war Augsburg. Den Ruhm der Meister Strohmair und Weishaupt erbte im 17. Jahrhundert der Kistler Ulrich Baumgartner (um 1580–1652), der für Herzog Philipp II. von Pommern den pommerschen Kunstschränk (begonnen 1611, vollendet 1615, im Schloßmuseum in Berlin, Tafel X) und für fürstliche Kunstkammern verschiedene andere Schreibtische nach Angaben des Philipp Hainhofer geliefert hat. Erhalten sind von diesen der Schreibtisch, den 1628 Erzherzog Leopold von Tirol gekauft hat, heute im Palazzo Pitti in Florenz, und der Schreibtisch, den die Stadt Augsburg 1632 Gustav Adolf geschenkt hat, heute in Upsala. Mitarbeiter Baumgartners waren am pommerschen Kunstschränk eine ganze Anzahl von Kunsthandwerkern und Künstlern, die Maler Rottenhammer und Kager als entwerfende Meister, die Goldschmiede David Altenstetter, Christoph Lenker und Matthäus Wallbaum, die Bildhauer Langenbacher, Angermair, Lander, Menneler und eine Reihe anderer Meister. Wir können sie hier nicht alle aufzählen, wollen nur die entwicklungsgeschichtlich interessierenden Resultate kurz zusammenfassen. Das eine ist die neue technische Vollkommenheit. Die Intarsien des Schränkes in Upsala, mit Nachbildung von Stichen in Gemäldeart, sind zwar künstlerisch nicht überragend; aber in der Art der farbigen Zusammensetzung verschiedenster Hölzer (Birne, Ahorn, Satin, Pappel, Veilchen, Amarant, Ebenholz, Kirsch u. a.) nehmen sie schon die Errungenschaften des 18. Jahrhunderts vorweg. Die Einlagen verschiedenster Art, wie Metall in Holz (die später Boulle kultiviert hat), von Marmor, Stuckmarmor, Hinterglasmalerei, Elfenbein sind den Meistern eine geläufige, vertraute Technik. Eigentlich darf man sagen, daß die folgenden Jahrhunderte Neues nicht in der Technik, nur in der Art der Zusammensetzung gebracht haben. Für die Stilgeschichte merken wir uns die präziöse Kombination von strenger, eleganter Form mit extremem Naturalismus. Aus Hainhofer erfahren wir, daß es auch in Augsburg Spezialisten in Nachzeichnen über die Natur gab (Gottfried Munderer u. a.), wie in Italien (Giovanni da Bologna). Die abgossenen Schlangen, Eidechsen, Spinnen, Frösche, auch Mineralien, Korallen, Schnecken sind unvermittelt in den architektonischen Aufbau hineingesetzt. Für die Ornamentgeschichte notieren wir die erste Verwendung von Knorpelwerk auf deutschen Möbeln (Schmuck von Upsala), das gleichzeitig mit der Verwendung der gewellten Leisten aufkommt. Der stilistische Ausdruck ist der gleiche, die Lebhaftigkeit, die malerische Unruhe. Endlich sind hier schon der „krumbs und secreta“, die Überraschungen, die Geheimfächer, die Hauptsache, auf die man später wieder zurückgegriffen hat. – Ein Kunstschränk von Matthäus Wallbaum (1579 bis 1634 in Augsburg nachweisbar) aus Ebenholz mit Silberbeschlag, mit gewundenen Säulen als Gliederung, ist im Schloßmuseum Berlin. Ebenda ein kleines Kabinett mit Silberfiguren der Künste auf Lapisplatten von Wenzel Jamnitzer.

Auch in München sind einige berühmte Exemplare hergestellt worden. Von der Berühmtheit unter den Tischlern, Peter Herz, den Hainhofer nennt, wissen wir nichts. Das schönste Kabinett ist der Münzschränk aus Elfenbein des Christoph Angermair aus



Der „Pommersche Kunstschränke“. Augsburg, 1611—1615  
Berlin, Schloßmuseum







302. Anrichte aus Süddeutschland, spätes 16. Jahrhundert  
Wendisch Tychow, Graf Kleist

Weilheim von 1624 (Nationalmuseum). Ein Kabinett mit Elfenbeinreliefs von Dominikus und Franz Steinhardt aus Weilheim (1679 bis 1689 gefertigt), in der Galleria Colonna in Rom, ist im Aufbau von italienischen Angaben abhängig. Eine Buchsbaumkassette, die 1602 Peter Opel aus Regensburg geschnitzt hatte, war in Leipziger Privatbesitz. In Dresden hat Hans Schifferstein (tätig 1610 in Gotha, 1615–31 in Dresden) ausgezeichnete Kunstschränke aus fremden Hölzern mit Elfenbeineinlagen gefertigt. Ein Schrein mit Tischplatte und Spinett von 1615 ist im Historischen Museum. Gleichzeitig lebte in Dresden Hans Kellerthaler, von dem sich Ebenholzschrankchen mit Silbereinlagen erhalten haben. Anonyme Beispiele sind in allen großen Sammlungen. Auf Einzelnes werden wir hernach, bei der Beschreibung des deutschen Möbels nach 1600, zurück-

kommen. Zuvor muß die Übersicht über die Entwicklung in Norddeutschland nachgetragen werden.

Erst um die Mitte des Jahrhunderts, als die Elemente des neuen Stiles selbstverständliches Rüstzeug geworden waren, beginnt im nördlichen Deutschland eine deutlichere Sonderung nach verschiedenen Zentren. Wir beschränken uns hier auf eine Auswahl nach lokalen Gesichtspunkten.

Das rückständigste Gebiet ist in dieser Zeit im Möbel, nicht in der Ausstattung der Räume, die Gegend von Bremen und Lüneburg. Ein verknöchelter Konservatismus puritanischer Färbung, der auch die Möbel zu religiöser Propaganda benützt, hat sich breit gemacht. Kaum daß man sich je über religiöse Themen in den Reliefs hinauswagt. Es ist, als ob mit Beginn des neuen Jahrhunderts nach der Blüte der mittelalterlichen Kunst alles künstlerische Leben abgestorben wäre. In der Wahl der Typen ist die Stagnation besonders deutlich. Der Bremer Renaissanceschrank bewahrt bis zum Spätbarock ängstlich die ursprüngliche gotische Aufteilung: ein Mittelgeschoß mit Klappe und seitlichen Schmalfüllungen, das Obergeschoß mit drei quadratischen Füllungen, der Unterbau mit zwei Türen, darüber Schubladen. Auch die neue Gliederung wird stereotyp: im Obergeschoß Pilaster oder Halbsäulen, unten Hermen oder Konsolenpilaster. Dieser Typus bleibt, nur die Ornamentik ändert sich. Sie macht den Wandel von Blattwerk im Stile Aldcgrevers bis zum Ohrmuschelstil mit.

Bei der Bremer Truhe ist durch die Abgrenzung der geraden Fußstollen wenigstens eine renaissancemäßige Umwertung der Front versucht. Die Felder der Stollen sind gewöhnlich für Wappen reserviert, die Hauptfläche nimmt ein Relief ein mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. In der Spätzeit werden die Ecken durch Hermen betont, ein durchgehender Sockel ist abgetrennt, und die gesamte Front wird durch ein Relief, gewöhnlich Esther vor Ahasver, zusammengefaßt. Noch konservativer sind die Lüneburger Truhen. An der gotischen Form mit einwärts geneigten Schmalwänden ist überhaupt nichts geändert. Rahmen und Füllung sind bis in die Barockzeit fremde Begriffe. Die ganze Front trägt ein einheitliches Relief, der leere Rand täuscht den Rahmen vor; tatsächlich sind auch die Fußstollen überschritten. Durch Bogenstellungen wird gewöhnlich die Fläche des Reliefs gegliedert, in Abteilungen geteilt, die verschiedene Szenen einer frommen Historie enthalten. Die biblischen Geschichten von Esther, Tobias, Judith sind auch hier die wichtigsten Themen.

Gegen Ausgang des Jahrhunderts, nach den Kämpfen der Reformation, beginnt auch in diesen Ländern alter Kultur ein neuer Aufschwung. Hauptfeld ist wie überall die Ausstattung der Bauten der Stadt und der Kirchen, die neue Dokumentierung des Reichtums, der sich in diesen Handelszentren angesammelt hatte. Wenn auch die Tätigkeit nicht das Möbel im engeren Sinne berührt, so dürfen wir doch an diesen Hauptwerken deutscher Tischlerkunst nicht vorübergehen. Voran geht Lüneburg. 1564–67 ist durch Gert Suttermeier das Ratszimmer neu vertäfelt worden, wozu 1568–86 der Bildschmizer Albert von Soest an den Türen Hermen und figürliche Aufsätze gefügt hat. Bei der Vertäfelung des Kämmergeibaues im Lüneburger Rathaus durch Warnike Burmester ist bereits der Intarsia breiter Raum zugestanden. Die künstlerisch wertvollsten Leistungen sind in Lübeck, der Zentrale norddeutscher Schnitzkunst, in der Zeit der Spätgotik. Anspruchsvoll, bravourös ist die Technik des Getäfels im Freden-



303. Überbauschrank mit Intarsien. Köln, um 1580  
Köln, Kunstgewerbemuseum

hagenzimmer des Hauses der Kaufmannschaft in Lübeck, von Hans Drege 1573–85 gefertigt, und in der Kriegsstube des Rathauses in Lübeck, das Tönnies Evers d. J. 1595–1608 geschaffen hat. Zur wechselnden Färbung in der Textur des Holzes, zu Intarsia, zu ausgesägten Ornamentauflagen kommt die Überfülle an plastischen Motiven



in Figuren, Reliefs, Marmorwappen, Alabasterreliefs. Prunkvollere, ingeniosere Arbeiten sind damals nirgends entstanden. Aber in der Überfülle gehen die führenden Linien unter, das künstlerische Feingefühl erstickt im Übermaße der Dekoration.

Ein geschlossenes Kunstgebiet ist Schleswig-Holstein. Die Blüte des Landes fällt in die Zeit der Spätrenaissance, die Regierungszeit der Herzöge aus dem Hause Schleswig-Holstein-Gottorp. Der Wohlstand des Bürgertums fand einen eigenartigen Ausdruck in der ungewöhnlichen Üppigkeit der Innenausstattung. Im nördlichen Deutschland haben nur Lübeck und Mecklenburg Gleichwertiges hervorgebracht. Die konservative Schnitztechnik wurde zu einer letzten Steigerung getrieben; ihr Ziel scheint weniger die künstlerische Vollendung als die bravouröse Überladung gewesen zu sein. Das figurale Relief beherrschte das Feld, nicht die architektonische Dekoration und die moderne Ornamentik. Selbst die Errungenschaften der modernen Technik, die in anderen Teilen des Nordens von Süddeutschland übernommen waren, wie Intarsia, Furnier, wurden abgelehnt. Eine eigene Schule von Schnitzern mit gutem Namen, von Bildhauern, wie Ringelink, Andreas Salgen, Jürgen Gower, Hans Gudewert, hatte sich auch des Faches der Möbelschnitzerei angenommen. Erst in der Spätzeit machte sich der Einfluß der niederländischen Manieristen des Florisstiles geltend, der dem Relief einen weltmännischen Charakter gab. Der Einfluß der „Schule“ von Schleswig-Holstein reichte wie in der Gotik bis nach Dänemark. Der Dreißigjährige Krieg hat auch hier den Wohlstand mit einem Schlage vernichtet. Dänemark, das bisher eher von Deutschland abhängig war, wurde im 17. Jahrhundert unter Christian IV. fast vorbildlich. Den dänischen Prunkmöbeln von Peder Jensen Kolding und von Abel Schröder haben die norddeutschen Zentren nichts Gleichwertiges entgegensustellen.

Die frühen Möbel, Schränke (Beispiele die dithmarsischen Schränke im Germanischen Museum, in den Museen von Kiel, Flensburg) bewahren den gotischen Typus der Schenkscheibe mit der Falltür in der Mitte, mit der irregulären Aufteilung der Front, die durch ein weiteres Schubladengeschoß noch in die Höhe getrieben ist. Die Motive der Ornamentik sind die des großen, deutsch-niederländischen Kulturgebietes, aber verbäuerlicht. Noch provinzieller sind die figürlichen Reliefs; sie sind von geradezu primitiver Zeitlosigkeit. Die gleiche Ornamentik dekoriert auch die Truhen (Beispiele im Museum Flensburg), deren Front nach moderner Manier in regelrechte Felder geteilt ist. Um die Gleichwertigkeit der Felder nicht zu stören, ist mit Rücksicht auf das Schloß oft ein fünftes Feld einbezogen; auch das Pilasterfeld wurde wiederholt.

Die Möbel nach Mitte des Jahrhunderts (Truhe von 1568 mit Wappen der Rantzau u. a. im Thaulow-Museum, Kiel) sind schon formal sicher stilisiert. Eine Leistung von ungewöhnlicher Bedeutung ist die Ausstattung des Pesel (der vornehmen Wohnstube, Staatszimmer) des dithmarsischen Landvogtes Marcus Swyn von Lunden von 1568 (Museum in Meldorf). Der Gutshof des Landvogtes war ein besserer Bauernhof. Die Ausstattung der Zimmer hält sich an die einheimische Tradition, bleibt auch stilistisch durchaus im Rahmen der Überlieferung, sie ist nur in den Motiven von holländischen Vorbildern beeinflusst. Die Steigerung wird in der Überladung gesucht. Die Baldachinwandbetten mit Säulenpfosten an der offenen Seite stehen auf einer Estrade; die Felder der Seitenwände sind mit Reliefs von Tugenden, Helden an den drei sicht-



304. Überbauschrank mit Intarsien. Köln, 1599  
Köln, Kunstgewerbemuseum

baren Außenseiten, an der nicht sichtbaren Seite mit weniger ernsten Nuditäten dekoriert. Die zierlichen, korinthischen Säulen tragen das Konsolengebälk des Baldachins. Die Überfülle des Dekors entfernt sich weit von der Stilistik holländischer Möbel; nur die Galerien der Schmalseiten lassen vermuten, daß dem Meister holländische Vorbilder bekannt waren. Noch reicher dekoriert ist der große Schrank (bezeichnet 1568),

der unten durch Hermen, oben durch Säulen gegliedert ist und über dem Gebälk mit einem durchbrochenen Jagdfries abschließt. In den Feldern sind Reliefs biblischen Inhalts. Die Betonung der architektonischen Elemente, mehr noch die Überlastung des Aufbaues mit plastischen Motiven bis zur völligen Auflösung der Flächen in Reliefs, charakterisiert schon die Spätstufe des Stiles.

Schleswig-Holstein teilt diese Übersteigerung altertümlicher Stilistik mit den angrenzenden nördlichen Gebieten. Es gibt auch Ausnahmen. Der Schnitzer des schlank protionierten Susannenschrankes (im Thaulow-Museum, Kiel, aus Bothkamps, Kreis Bordesholm, der Zeit um 1580, Abb. 295) erweist sich nicht nur durch die Stilistik der figürlichen Reliefs und der gliedernden Hermen des Obergeschosses als ein Anhänger des Florisstiles – 1550 hatte Floris für den Dom in Schleswig das Grabdenkmal Friedrichs I. von Dänemark geliefert –, auch die maßvolle Beschränkung des Reliefs innerhalb der schlichten Rahmung charakterisiert den abgeklärten Stil einer strengeren, klassizistischen Richtung. Der Typus der fünftürigen Schrankscheibe ist auch da konserviert. Vielleicht ist der Schrank auch für Paul Rantzau, und zwar in Lübeck angefertigt worden. Der Rantzaustuhl von 1578 in der Nicolaikirche von Eckernförde hat einige Ähnlichkeit. Das Getäfel der Kapelle des Schlosses Gottorp, der Betstuhl der Herzogin, mit der üppigen Einlegearbeit und der sparsamen Schnitzerei, gefertigt vom Hoftischler Andreas Salgen und dem Schnitzer Jürgen Gower, 1614, ist unter Einfluß Lübeckischer Vorbilder entstanden. Die Liebe gehört in diesem Lande aber nach wie vor der ererbten Schnitztechnik mit der barocken Häufung der Motive, die den Stil des nördlichen Deutschland in eine merkwürdige Parallele bringt zum Stil des südlichen Frankreich. Die Motive der modernen Ornamentik sind mit respektabler Verspätung in den Formenschatz aufgenommen. Eine Spezialität der Möbelkunst in den Dithmarschen sind die auf zwei Seiten dekorierten, meist dreigeschossigen Eckschränke (Hörnschapp), die bei den geringen Ausmaßen in ihrer Überladenheit wie Monumente wirken, wie Werke der Plastik, nicht wie Möbel. Aus der Schar von tüchtigen Schnitzern heben sich einige Persönlichkeiten heraus. Der Flensburger Schnitzer Heinrich Ringelink (erwähnt 1583, gest. 1629), der auch kirchliche Einrichtungen geschaffen hat (Altaraufsatz in Klisebüll 1621), ist derb und etwas provinziell rückständig in der Ornamentik, aber geschickt als Bildhauer. Die Truhen von seiner Hand (Schloßmuseum Berlin, Kunstgewerbemuseum Christiania, Museum Flensburg, Thaulow-Museum, Kiel) sind charakterisiert durch die stark betonte Vertikalgliederung durch Hermen, die sich noch im Sockel fortsetzt. Die vier Felder enthalten gewöhnlich Arkaden mit religiösen Szenen; im Fries und Sockel ist schwere, beschlagwerkartige Ornamentik. Die gleichen Elemente wiederholen sich in anderer Anordnung auf dem Schrank (Schenksschiebe) des Thaulow-Museums in Kiel (Abb. 296). Für die Passionsreliefs ist hier noch Dürers kleine Passion als Quelle benutzt. Vornehmer, eleganter in der Stilistik der Ornamentik, die ebenfalls mit Elementen des Florisstiles operiert, zurückhaltender im Relief, noch zierlicher und aufgelöster ist das Schnitzwerk an den Truhen des Hans Gudewert des Älteren aus Eckernförde. (Beispiele in Hamburg, Flensburg, Kiel – Abb. 297, Kopenhagen, Frederiksborg.) Die Front ist gewöhnlich durch ein breites, mit Rollwerk nach niederländischem Vorbild belastetes Rahmenwerk gegliedert. Im Streifen oder im Feld der Mitte meist ein Brautpaar, darunter der flöteblasende Hase als Symbol des





305. Kredenzschrank. Köln, um 1620  
Köln, Kunstgewerbemuseum

Kindersegens, in den seitlichen Streifen Halbfiguren in Zeittracht. Die Felder enthalten Rundbogenarkaden mit religiösen, biblischen Szenen in kleinen Figuren (Esther, der Samariter), die in ihrer Geballtheit als ornamentaler Dekor wirken. Den Sockel gliedern, wie bei Ringelink, Löwenköpfe oder Kartuschen. Die Form der Möbel ist überaus schlicht, nebensächlich; sie dient nur als Folie für die liebenswürdige Erzählung, die zierliche Ornamentik, für die dekorative Plastik, die lebendig ist, aber kaum das Niveau des Handwerklichen übersteigt. Eine Stufe tiefer stehen die Schnitzereien des Jürgen Koberch aus Eckernförde. Auch der jüngere Hans Gudewert (gest. 1671) hat mit dekorativen Schnitzereien im Stil seines Vaters begonnen, wenn ihm die Truhe von 1623 im Kunstgewerbemuseum Oslo (Abb. 298) mit Recht zugeschrieben wird, und ist

dann bald in kirchlichen Ausstattungen, pompösen Altären zur rein künstlerischen Tätigkeit übergegangen.

Das fortschrittlichste unter den norddeutschen Kunstzentren war Köln. Die reine Schnitztechnik hat in kirchlichen Ausstattungen, wie dem Orgelgehäuse des Cordt Berndinck und des Johann Withoup in Kempen (von 1553), und in profanen Vertäfelungen, wie im prachtvollen Eichengetäfel des Johann Kupper von Köln im Kapitelsaal in Münster (1544–52), ihre Triumphe gefeiert. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt das dekorative Schnitzwerk vorübergehend zurück, und die Wirkung wird der Intarsia überlassen. Sie ist Import aus Süddeutschland. Sie ist dann bald zur Blüte gelangt. (Das Chorgestühl der Marienkirche in Wolfenbüttel um 1620 kann hier als Hauptwerk wieder nur erwähnt werden.) 1596 gab der Verleger J. Buxenmacher Vorlagen für Einlegearbeit „Schweyffbücher“ heraus, 1615 folgte Rotger Kasemann mit Musterbüchern. Nicht nur die Technik, auch die Motive der Intarsia-Ornamentik sind übernommen; es sind selbst Typen von Möbeln süddeutschem Vorbild nachempfunden. Die Vasen mit Blumenranken kommen ganz ähnlich auf Augsburger, Tiroler und Schweizer Möbeln vor (Abb. 299). Die einfachen, viertürigen Schränke sind auch in Süddeutschland schon früher ein verbreiteter Typus. Auch die zweitürigen Schränke tauchen hier in dieser Zeit auf. Ein guter zweitüriger Intarsiakasten mit den Wappen der Gaill und Kannengießer von Köln, etwa 1587 gefertigt, ist im Kunstgewerbemuseum Frankfurt.

Es scheint sogar, daß bei der Ausgestaltung des Überbauschranks, des Büfets, die süddeutsche Kredenz von Einfluß war. Um 1570 ist der Stollenschrank verschwunden. Einer der letzten ist vielleicht ein polygonaler Stollenschrank des Kunstgewerbemuseums Köln (Abb. 301) mit Blumenintarsia im Obergeschoß und Arabesken an den Schubladen; die Muster sind der älteste Beleg für rheinische Intarsia. Es gibt aus dem späten 16. Jahrhundert süddeutsche Anrichten, die als Parallele zum Stollenschrank angeführt werden können. (Ein Möbel bei Graf Kleist, Wendisch Tychow, gegen Ende des 16. Jahrh., Abb. 302.) Der wichtigste Unterschied gegenüber dem Schweizer Büfett liegt darin, daß der obere Kasten verschwunden ist, reduziert zu einem oberen Abschluß in Gebälkform, der, auf Säulen gestützt, die Anrichte überdacht. Der Unterbau, zweitürig, enthält im Sockelgeschoß Schubladen. Die gleichen Elemente kehren beim Überbauschränk wieder. Ein zweitüriger Unterbau, darüber ein Zwischengeschoß mit Schubladen. Das Obergeschoß zurückspringend, mit zwei Türen, der obere Abschluß in Gebälkform wieder vorkragend, auf Säulen oder Baluster gestützt. Die Dreiteilung des zurückspringenden Obergeschosses (zwei Türen seitlich einer blinden Mittelfüllung) läßt sich mit der Dreiteilung gotischer Stollenschränke vergleichen. Das früheste datierte Beispiel, ein Kölner Anrichteschrank mit Intarsien (im Niederländischen Museum, Amsterdam, von 1583), hat noch offenen Unterbau, aber schon figurale Stützen. Älter ist wohl ein Büfett des Kunstgewerbemuseums Köln (Abb. 303) mit Architekturbildern und beschlagwerkartiger Dekoration der Schubladen und mit Säulen; es stammt vielleicht noch aus den siebziger Jahren. Entwickelter ist ein Schrank im Kunstgewerbemuseum Frankfurt mit Blumenmotiven in der Intarsia, die stilistisch noch auf der gleichen Stufe stehen wie das Amsterdamer Möbel von 1583, das nur an der Rückwand Architekturbilder trägt. 1599 datiert ist ein Eichenbüfett des Kunstgewerbemuseums Köln (Abb. 304) mit den Wappen der Reck und Kreps, mit den gleichen geraden Balustern, aber reicherer Intarsia von



306. Renaissancestühle aus schwarzem Birnholz  
mit eingelegten Steinen. Gefertigt nach Entwurf von Giovanni Maria Nosseni. 1586–91  
Schloß Moritzburg bei Dresden

Vasen und Blumen, die den ganzen Aufbau in strotzender Fülle überzogen hat. Von da an lassen sich die Stufen der Entwicklung leicht verfolgen. Am Ende des Jahrhunderts werden nach südniederländischem Vorbild die figuralen Träger des Florisstyles, die Karyatiden religiösen, symbolischen Inhaltes, und die vorkragenden, viertelkreisförmigen Schubladengeschosse eingeführt, bis nach dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts die Schnitzerei wieder ganz das Feld behauptet (Abb. 305). Vredeman de Vries, der längere Zeit am Rhein und in Hamburg tätig war, hat mit seinen Vorbildern Einfluß gewonnen. Der Meister der Intarsia in Köln ist Melchior von Rheydt (tätig zwischen 1590 und 1624). Er hat 1602 im Senatssaal des Rathauses die Türen und die Wandbänke ausgeführt, an denen Schnitzerei und Intarsia in reichem Maße vertreten sind. Mit dieser gesicherten Arbeit gehen stilistisch zusammen zwei Überbauschränke (im Schloßmuseum Berlin und im Historischen Museum Frankfurt). Beide sind auch mit figürlichen Szenen in Intarsia dekoriert. Die architektonische Gliederung mit über-eck gestellten Karyatiden, stark vortretenden Henkelpilastern charakterisiert schon den Spätstil der Renaissance unmittelbar vor dem Übergang zum Barock.

An den geschnitzten Überbauschränken des 17. Jahrhunderts nimmt der figurale, plastische Dekor breiten Platz ein. Die Vorliebe für figurale Motive ist Zeitstil. Wir haben sie schon beim südfranzösischen Möbel angemerkt, wir werden sie später beim holländischen Möbel finden. Vor den südniederländischen und holländischen Möbeln zeichnen sich die Kölner durch die betonte künstlerische Note aus, die größere Eleganz





307. Kastentisch mit Elfenbeindekor (von Christoph Angermair?). Um 1620  
München, Residenzmuseum

des Schnitzwerkes, nicht nur der figürlichen Reliefs, auch der Ornamentik, in die klassizistische Motive, Flechtbänder, Schuppenbänder, Pfeifen, vermischt sind. Im Aufbau bleibt der Zusammenhang mit den südlichen Niederlanden. Reiner Import ist nur der sachlich-nüchterne Stil, den in Köln vor allem Meister Konrad Schnitzeler in den Zimmervertäfelungen im Spanischen Bau des Kölner Rathauses (1612) und in den Möbeln der Kolumbakirche in Köln gepflegt hat. Der Anschluß an sachliche, einfache holländische Vorbilder scheint von dem gleichen Gedanken einer Reaktion, des Widerspruches gegen die Überladenheit, inspiriert zu sein, den wir um die Jahrhundertwende auch in der süddeutschen Kunst bemerken.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts war die deutsche Kunst an einem Wendepunkt angelangt. Die fortschrittlichen und die retardierenden Strömungen, die zu jeder Zeit nebeneinander laufen, sonderten sich in diesen Jahren der Gärung schärfer als sonst. Selbst am gleichen Orte herrschen unausgeglichene Gegensätze. Klassischer Rationalismus und barocke Bewegtheit, manieristische Feinheit und neugotische Retrospektive stehen unverbunden nebeneinander. Nur aus weiter Perspektive scheinen sich die Gegensätze zu einen, in einer bestimmten Tendenz, die man als Widerstand gegen die strenge Klassizität oder, umgekehrt, als Suchen nach einer neuen, mehr gefühlsmäßigen Kunst bezeichnen kann. Reflexe dieser künstlerischen Strömungen erscheinen auch im Möbel. Wir haben sie schon gesehen; nur haben wir nicht auf das Neue den Finger gelegt. Wir fassen jetzt die Zeichen des Stilwandels zusammen, um damit den Übergang zum Spätbarock zu gewinnen.

Der deutlichste Ausdruck des Widerstandes gegen die reiche, aber „schal gewordene Ornamentik“ der Renaissance ist die Neugotik. In der Architektur wie im Kunst-



308. Brauttruhe der Anna Elisabeth von der Pfalz  
Berlin, Schloßmuseum

gewerbe, vor allem in der Goldschmiedekunst, werden seit Mitte des 16. Jahrhunderts in zunehmendem Maße wieder gotische Formen verwendet. Auch führende Meister, die auf der Höhe der Entwicklung standen, denen die antikische Formensprache schon längst zum natürlichen Ausdruck geworden war, waren des verbrauchten, ausgeleierten Formenschatzes der Renaissance satt geworden und haben an ihrer Stelle längst vergessene Formen der Gotik hervorgeholt. Die Bewegung hat auch in anderen Ländern, wie Frankreich, gleichzeitige Parallelen; sie ist nicht allgemein, sondern sporadisch. Im deutschen Mobiliar hat sie nur spärliche Spuren hinterlassen, weil der Hausrat schon längst ein anderer geworden war als der gotische. Das einzige Beispiel, das bis jetzt genannt werden kann, ist eine Nußholztruhe mit dem Wappen der Pfalzgräfin Anna Elisabeth und des Landgrafen Philipp IV. von Hessen, die seit 1569 vermählt waren (Schloßmuseum Berlin; Abb. 308). Die Truhe mag um 1590 entstanden sein; sie bringt Motive, die Stichen des Th. de Bry entlehnt sind, der seit 1589 in Frankfurt lebte. Die Form ist modern, einfach, kubisch, aber die Randprofile und die linienhafte Rankenornamentik, die die rechteckigen Felder füllt, sind neugotisch. Sie ist ein höfisches Möbel, von feiner Ausführung, und die Verwendung der gotischen Motive kann auch als Ausdruck eines spezifisch manieristischen Formgefühls gedeutet werden.

Die Zeit des Manierismus hatte mit der höfischen, überfeinerten, internationalen Kultur auch einen besonderen Stil höfischer Eleganz gebracht. In der Zeit der Gegenreformation war auch in Deutschland, wie in den anderen Ländern, die künstlerische Initiative an die Fürstenhöfe übergegangen. Dort hatte man durch Berufung ausländischer Künstler zuerst erneuten Anschluß an die Weltkunst der italienischen Höfe gesucht. Im fürstlichen Mobiliar des beginnenden Absolutismus, und wie es scheint nur da, mehren sich die Zeichen einer Abkehr vom Alten, des Widerstandes gegen das geschnitzte, deutsche naturfarbene Möbel, das jetzt als unmodern, provinziell, rückständig, bürgerlich galt. Man suchte nach neuen Wirkungen in raffiniert vervollkommneter Technik durch Steigerung der Kostbarkeit, durch Verwendung luxuriösen

Materials, durch übertriebene Feinheit der Ausführung: Man hat die einheimischen Holzarten gerade nicht verschmäht, aber man hat sie durch Färbung verändert oder man hat sie mit exotischen Hölzern vermischt. Gleichzeitig mit der dunklen, spanischen Tracht, mit den schwarzen Altären der Jesuitenkirchen, wurden das schwarze Ebenholz oder gebeizte Obstholzer der wichtigste Stoff des Möbels, weil die dunkle Farbe mit den hellen Einlagen, mit Silber und Gold, Alabaster und edlen Steinen, Elfenbein und selbst Hinterglasmalerei energisch kontrastierte. Auch Schildpatt ist damals als fragwürdiges Bekleidungsmittel des Holzes aufgekommen, lange vor Boule. Ein kalter, glänzender Prunk herrscht vor. Die ungewöhnliche, goldschmiedehafte Feinheit der Ausführung macht die Möbel kostbar, aber entfremdet sie ihrem speziellen, dienenden Zweck. Der Aufbau wird mit Einzelheiten überladen. Die Vergrößerung erfolgt durch Häufung architektonischer Details. Die präziöse Feinheit, die Zierlichkeit, Gebrechlichkeit finden ihre Parallele in der Stilistik der gleichzeitigen Plastik. Musterbeispiele des neuen Stiles sind die komplizierten Mikrokosmen der süddeutschen Kabinettschränke, die wir oben beschrieben haben. In diesen Zusammenhang gehören auch die Betten in München und Nürnberg, mit den überproportionierten, schlanken Bettpfosten, mit den Alabastereinlagen und dem kleinteiligen Dekor, der wieder an den Stil dekorativer Überladenheit in der Architektur erinnert. Man könnte als die ostentativsten deutschen Beispiele die 1605 von Eckbert und Hans Wolff modellierten Türumrahmungen im Goldenen Saale des Schlosses Bükeburg nennen. In diesen Zusammenhang gehören auch die Stühle in Schloß Moritzburg bei Dresden (Abb. 306), die wir als Beispiele verstärkten, italienischen Einflusses anführen. Es sind Reste einer für Christian I. von Sachsen 1580–91 von Giovanni Maria Nosseni gefertigten Ausstattung, zu der auch einige Rundtische mit Hermenstützen und Löwenfüßen in der Porzellansammlung gehören. Dem italienischen Vorbild nachempfunden ist die Schemelform, die Garnierung des schwarz gebeizten Birnholzes mit Einlagen von Halbedelsteinen, die Verwendung von Serpentinsteine für die Sitze. Die Ornamentik ist aber deutsch.

Die wichtigsten Proben des neuen Stils sind in München erhalten. Kurfürst Maximilian I., der Führer der Liga, hatte München zur führenden, künstlerischen Zentrale in Süddeutschland gemacht. Er setzte die Kunstpolitik seines Vaters Wilhelm V. fort, der verwelkte, niederdeutsche Manieristen von Rang wie Friedrich Sustris, Hubert Gerhard berufen hatte; aber er suchte die fremde Kunst schon wieder in den einheimischen Boden einzuwurzeln und deshalb gab er eingebornen Kräften den Vorzug. Sein Kunstintendant wurde der Bildhauer und Architekt Hans Krüper. Man sieht die Unterschiede auch im Möbel. Den Leistungen der älteren Zeit, etwa dem nach Sustris Entwurf 1589 von Wendel Dietrich ausgeführten Chorgestühl der Michaeliskirche entspricht der große Kastentisch der Steinzimmer der Münchner Residenz. Ein Prunkmöbel mit Stuckmarmorplatte auf gegliedertem, kastenförmigem Unterbau, dem zierliche Säulen vorgesetzt sind. Die geschnittene Dekoration im Stile von Sustris geht handschriftlich mit dem eingebauten Büfett des Antiquariums der Residenz zusammen, wo der Tisch ursprünglich stand. Die anderen Möbel der Steinzimmer der Zeit um 1620 sind im Material noch internationaler, aber im Typus eher deutsch. Als ausführende Meister kommen der Münchner Stuckmarmorierer Blasius Fistulator und andere Meister in Betracht. Das Material, der Stuckmarmor, die Metalleinlagen auf Ebenholz, der





309. Augsburger (?) Kabinettschrank. Um Mitte des 17. Jahrhunderts  
New York, E. Symons

Elfenbeindekor, die Marketerie sind Zeichen des Anschlusses an das international gultige Vorbild Italiens. Wir haben den Einfluß auch im gleichzeitigen französischen Louis-XIII-Möbel gefunden. Aber man kann nicht von einer wahllosen Übertragung italienischer Formen reden. Der Kastentisch deutscher Form (Abb. 307), dessen Elfenbeindekor wahrscheinlich Angermair geschnitzt hat, steht neben dem italienisierenden Tisch mit figuraler Stütze. Bei anderen Möbeln sind fremde Motive in neuen Kombinationen verwendet, für die man in der italienischen Kunst kein Gegenbeispiel findet. Das prunkvollste Möbel ist ein Tisch auf vier Säulen, über einer durchgehenden Sockelplatte. Die Zarge ist in der Mitte mit einer Maske, an den Ecken mit Löwenkonsolen dekoriert. Die Platte ist vollständig verkleidet. In der Mitte ein Feld in Marmormosaik, umgeben von ornamentalen, silbernen, teilvergoldeten und gravierten Einlagen auf Ebenholzgrund. Nach der Signatur ist der Tisch 1626 gefertigt von dem Augsburger Schreiner Hans Georg Hertel in Verbindung mit dem Stecher und Gravierer Lucas Kilian, dem der Entwurf der Ornamentik zugeschrieben werden darf. Die Formelemente sind gewiß deritalienischenKunstentnommen; aber die Komposition des Ganzen ist doch selbständig.

In diesen Kreis der Münchner Augsburger Manieristen gehört auch ein Schreibschrank der Zeit um Mitte des 17. Jahrhunderts, der sich zur Zeit bei L. Symons, New York befindet (Abb. 309). Auch er gehört zu den wichtigsten deutschen Prunkmöbeln. Es ist eine ausführliche, gedruckte Beschreibung des frühen 19. Jahrhunderts vorhanden. Damals war er noch im Besitz des Kaufmanns M. G. Lehmann in Königsberg. Den Deckel ziert ein Relief in Paßform, Horatius Cocles verteidigt die Tiberbrücke. Die Türen des Kabinettsinnern sind schon von gewundenen Säulen eingefast, die von Berninis Tabernakel angeregt sind. Auch die Muschel der Giebel, die überreiche, noch kleinteilige, eingelegte Ornamentik zeigt verstärkte italienische Anregungen. Die Gesamtform des Schreibschrankes mit Klappdeckel oben und zwei Türen unten ist schon vereinfacht. Man darf nur zum Vergleich das Kabinett Karls V. in Madrid (Abb. 263) zurückdenken. Die Gliederung hat stärkere, plastische Fälle. Einzelheiten können hier nicht beschrieben werden.

Alle diese Möbel der Übergangszeit entfernen sich in der Gesamtform schon von der preziösen Feinheit und Grazilität des Manierismus und nähern sich in der Vereinfachung, der Zusammenfassung zur kubischen Simplität, in der plastischen Durchföhlung dem Barock. Die Reaktion gegen die dekorative Überladenheit, den kleinteiligen Dekor, zeigt sich an bürgerlichen Möbeln der gleichen Zeit, an Nürnberger Spätrenaissanceschränken, die ohne Furnier und Einlagen, nur aus Nußholz geschnitzt wie das südländische Möbel, auf schwer proportionierten Feldern sachlichen Dekor tragen. Ebenso Ebenholz-Kabinettschränke mit einfacher kubischer Form, die in Frankreich nachgeahmt wurden. Da auch die Technik in diesen Schränken, Tischen eine raffinierte Vollkommenheit erreicht, die später nicht mehr gesteigert werden konnte, durfte man wohl erwarten, daß auf dem fruchtbaren, mit neuen Keimen besäten deutschen Boden jetzt ein beginnendes Barock, eine neue Blüte des Kunsthandwerks hätte erwachsen müssen. Doch auch auf dem Gebiete des Möbels wurden alle Bestrebungen durch den großen Krieg jäh unterbrochen. Im Spätbarock mußte sich die deutsche Kunst nach erneutem Anschluß an die internationale Formensprache den Weg zur Selbständigkeit erst wieder erkämpfen.

## HOLLAND UND BELGIEN

Wie innig die kunstgeschichtliche Entwicklung mit der politischen Situation verknüpft ist, zeigt die Geschichte der späteren niederländischen Kunst. Das kraftvoll emporstrebende, nationale Selbstgefühl hatte im 16. Jahrhundert zum Kampf der Niederlande gegen die spanische Gewaltherrschaft geführt. Seit der Utrechter Union 1579 war die Trennung der nördlichen, protestantisch-niederdeutschen Provinzen von den südlichen, katholischen eine vollendete Tatsache. Die Folgen wirkten sich auch in der Kunst aus. Die südlichen, spanisch-katholischen Niederlande, die durch den Romanismus mit der internationalen Bewegung verknüpft waren, nahmen kampflos den Barock italienischer Färbung an. In den nördlichen Provinzen, der protestantischen Republik der Generalstaaten, in Holland, entwickelte sich eine nationale Kultur, die auch im Möbel Selbständigkeit wahrte. Eine bürgerliche Kultur, die sich abkapselte und in der Beschränkung Genüge fand. Die auf dem Gebiete der Kunst Ewigkeitswerte zur Reife brachte, auf dem die Bescheidung zur Vertiefung wurde, in der Malerei. Eigenart dieser Kultur ist die konservative Gesinnung. Man hat im Möbel die ererbte Schnitztechnik beibehalten, hat im Zeitalter der Auflösung und Steigerung die sachliche Einfachheit gepflegt und in dieser Beschränkung einen selbständigen Ausdruck gefunden. Dieser hat dann Einfluß gewonnen auf die Nachbarländer, vor allem auf Deutschland. Holland und das stammesverwandte nordwestdeutsche Gebiet bis Hamburg und Holstein bilden im 17. Jahrhundert immer noch eine kulturelle Einheit, so sehr, daß es oft schwierig ist, Grenzen zu ziehen. Erst im dritten Jahrhundertviertel löst sich das norddeutsche Gebiet ab.

Bis zum Barock ging die Entwicklung der nördlichen und südlichen Provinzen in den gleichen Bahnen, in Abhängigkeit von den benachbarten Ländern, von Frankreich bis zur Spätrenaissance und dann von Deutschland. (Ein Beispiel für den französischen Einfluß das Chorgestühl, das Jan Terwen 1538–42 für die große Kirche in Dordrecht geschnitzt hat; es erinnert am ehesten an südfranzösische Ornamentik.) In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte sich die Renaissance assimiliert. In der Zeit von 1550 bis gegen 1650 begann gleichzeitig mit der politischen Trennung auch die Emanzipation der Kunst und damit auch die Selbständigkeit in der Gestaltung des Hausrats. Will man die Ornamentik als Fixpunkt benutzen, kann man diese Strecke abgrenzen mit dem Rollwerkornament nach den Vorlagen des Cornelis Bos (ca. 1566 bis 56), dem Stil des Cornelis Floris (1514–75) einerseits und mit dem Knorpelwerk anderseits. Die figuralen und vegetabilischen Motive französisch-italienischer Provenienz, die metallartigen Bänder und Streifen mit ausgelappten Kartuschenschultern verschwinden allmählich, sie werden abgelöst vom bewegten Kartuschenwerk der Umrahmung mit den Abzweigungen, Durchdringungen, Verknotungen, die in ihrer Irrationalität an die Absichten der nordischen Spätgotik erinnern. Als man dem Rollwerk wieder eine Umrahmung gab, das Rahmenornament zum Füllornament machte, wandelte sich dieses im letzten Viertel des Jahrhunderts zum Beschlágwerk. Es ist in den



Niederlanden früher ausgebildet worden als in Deutschland, wurde bald von der Praxis rezipiert und in breitem Umfange am Möbel verwendet. Mit der plastischen Steigerung im Barock, der stärkeren Bewegung wurde dann der Phantasiestoff des Rollwerkes weiter umgebildet, in eine muskulöse, lebendige Masse verwandelt, die sich durch Furchung, Buckelung gliedert, das sogenannte Knorpelwerk. Es hat um die Mitte des 17. Jahrhunderts, in der Blütezeit der malerischen Entwicklung, die verfließende, sich verändernde, aller organischen Bildung entbehrende Form erhalten, die in ihrer Irrationalität an das deutsche Muschelwerk des 18. Jahrhunderts erinnert. Auf Rembrandts Gemälden sind die phantastischen Möbelbildungen auf diese Art dekoriert. In Deutschland hat man an ausgeführten Beispielen, wie den Türen und der Kanzel in Mallersdorf in Bayern, diese Phantasien noch weit überboten.

Auch in den Niederlanden hat sich zur gleichen Zeit wie in Frankreich die architektonische Theorie des Möbels angenommen. Die Familie der Colyn de Nole in Utrecht und Antwerpen spielt mehr eine Vermittlerrolle. Von ähnlicher Bedeutung, wie Ducerceau für Frankreich, ist für Deutschland und Belgien der Florisschüler Hans Vredeman de Vries (1527–1604) geworden. In Holland hat man seine Vorlagen immer zur nüchternen Sachlichkeit umgebildet. Man hat höchstens Einzelheiten entlehnt, während man in Belgien und Norddeutschland die überladenen Formen fast noch übertrieb. Vredeman hatte in Antwerpen um 1555 als Schüler des Cornelis Floris begonnen, war dann nach 1586 in Frankfurt am Main, Braunschweig, Wolfenbüttel als Perspektivmaler tätig. In den neunziger Jahren hielt er sich in Hamburg und Danzig auf, erst seit 1604 ist er in Holland nachweisbar. Neben ornamentalen und architektonischen Folgen hat er Möbelvorlagen publiziert (*Differents pourtraicts de menuiserie*), von denen der erste Teil 1583, der zweite nach seinem Tod 1630 erschienen ist. Vredeman de Vries ist der Lexikograph des Möbels im rheinisch-niederländischen Gebiet. Was er bringt, ist im wesentlichen die Anwendung der modernen Ornamentik auf die vorhandenen Typen. Für Einzelheiten, wie für Tischformen, ist Ducerceau das Vorbild gewesen. (Eine genaue Trennung, eine scharfe Festlegung der Priorität ist in den Grenzbezirken mit kulturell gleicher Basis kaum möglich.) Die gegebenen Typen hat er der volkstümlichen Art entkleidet, mit Variationen bereichert und in das Architektonische umgeformt, wobei Gedanken der internationalen Klassik die Norm gaben und nur für das Detail die einheimische Ornamentik mit ihrem Schwulst beibehalten wurde. Die spätere Folge eines Crispiaen van de Passe (*Boutique menuiserie*, 1642) hat den gleichen schreinermäßigen Stil, hat wenig Neues hinzugefügt, nur die veralteten Formen an die neue, weltmännische Art anzupassen versucht.

Man kann im rohen Umriß zwei Perioden niederländisch-niederdeutscher Möbelformen unterscheiden. Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts ist die Zeit des geschnitzten Eichenholzmöbels. Einzelne Akzente mit fremden Hölzern kommen frühzeitig vor; sie werden um Mitte des Jahrhunderts vermehrt, bis gegen Ende des dritten Jahrhundertviertels das furnierte Möbel überwiegt. Hier ebenso wie in Deutschland. Vom süddeutschen, vom französischen und vom belgischen Möbel der ersten Jahrhunderthälfte unterscheidet sich das holländische durch die sachliche Einfachheit und die handwerkliche Gediegenheit. Die plastischen Akzente sind zunächst gemäßigt und werden erst nach Mitte des Jahrhunderts gesteigert. Die Bildhauerarbeit ist auf holländischen



310. Barth, van Bassen: Flämischer Saal. Um 1630  
Paris, Musée des Arts décoratifs





311. Cornelis de Vos (?): „Salon im Hause von Rubens“  
Stockholm, Museum

Möbeln des frühen 17. Jahrhunderts noch gehäuft, sie wird in der Zeit des klassischen Barock stark reduziert und erst im späten Barock wieder in weitem Umfang aufgenommen. Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts ist die Blütezeit des holländischen Möbels. Die Vorzüge einer durchgebildeten Technik kommen einem ausgesprochenen Schreinerstil zugute, der die Wirkung in der Sachlichkeit sucht, der barockem Überschwang aus dem Wege geht und die Echtheit des Materials zur Geltung kommen läßt, der die Verkleidung des Holzes meidet und nur sparsame Kontraste mit Intarsien, mit Auflagen aus Ebenholz und anderen exotischen Hölzern gelten läßt. In seiner Einfachheit und Gediegenheit kann der Hausrat des holländischen Bürgertums als ein klares Abbild der seclischen Struktur des Volkes bezeichnet werden. Für den Beschauer, dessen Auge an die malerische Kultur der holländischen Gemälde gewöhnt ist, erscheint die Simplität und Strenge zunächst merkwürdig. In Wirklichkeit ist der Gegensatz nicht so scharf. Auch diese Strenge ist nur ein Gleichnis, sie ist nur relativ und gilt nur innerhalb der Zeitgrenzen, beim Vergleich mit dem Möbel der umgebenden Nationen. Den malerischen Freiheiten des Barock hat sich auch die holländische Tischlerkunst nicht entziehen können, und sobald mit der Steigerung des Reichtums das Niveau der Lebenshaltung gehoben wurde, schloß man sich enger an den Zeitstil an. Damit war allerdings die Periode der Selbständigkeit vorbei.

Das belgische Möbel der gleichen Zeit ist üppiger, pompöser, aber auch weltmännischer und internationaler. Es nähert sich der italienischen Form, so wie Rubens dem italienischen Barock näher steht als Rembrandt. Es ist bewegter in den Ausladungen und Profilen, kräftiger, es ist schwellender, es hat stärkere Licht- und Schattenkontraste,





312. Vermeer, Herr und Dame beim Wein  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

es hat mehr Schnitzwerk und mehr figurale Motive, aber es bleibt trotzdem nordisch. Nicht nur die Typen sind die gleichen wie in Holland und im angrenzenden Deutschland. Das bevorzugte Material ist das Eichenholz; nur in der Welthandelsstadt Antwerpen scheinen auch Nußholzmöbel, sogar Schränke mit exotischen Hölzern und mit Bronze entstanden zu sein. Auch der Raum, für den die Möbel gemacht wurden, ist nordisch. Jeder Besucher des Plantin-Moretus-Museums in Antwerpen weiß das. Auch aus unseren Abbildungen, den idealisierten, überreichen Interieurs des Bartholomäus van Bassen, dem angeblichen Porträt von Rubens' Salon und dem deutschen Innenraum ist der Zusammenhang, der große Kulturkreis zu sehen.

Alle bürgerlichen Kulturen sind konservativ, das bürgerliche Möbel neigt immer zur Typisierung. Im Werkstattbetrieb werden die alten Vorbilder beibehalten, bis neue Formen vom Besteller gefordert werden. Im Wesen der Zunftordnungen liegt die Pflege der soliden, handwerklichen Tüchtigkeit, nicht die des künstlerischen Fortschrittes. Zwischen Kasten und Kasten, Stuhl und Stuhl einer Gegend ist kein großer Unterschied. Wir beschränken uns deshalb darauf, an ausgewählten Beispielen den Zeitstil zu charakterisieren und die lokalen Unterschiede nur dann zu berühren, wenn sie als



313. Sogenannter Rubensschrank  
Berlin, Schloßmuseum

Beitrag zur Gesamtcharakteristik von Bedeutung sind. Wichtiger ist es, bei dieser Zeichnung der Typen den Unterschied zu betonen zwischen dem holländischen Möbel, dem Möbel der nördlichen deutschen Provinzen, mit denen das Land nach wie vor durch Stammesverwandtschaft, durch kulturelle Einheit verbunden ist und den der südlichen Niederlande. Den Wandel im Geschmack spiegelt am deutlichsten das Glanzstück der bürgerlichen Ausstattung, der Schrank.





314. Südholländischer Kasten. Mitte des 17. Jahrhunderts  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

Die Umformung in die lokale Stilistik, die Ablösung vom angrenzenden Gebiet zeigt der Überbauschrank, das buffet. Es ist aus dem offenen Büfett entstanden. Die Zwischenformen bei Vredeman de Vries sind schon erwähnt. Seine typische Form erhielt das Möbel am Rhein. Daß die älteste Abbildung auf Ludger tom Rings Abendmahl im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin vorkommt, spricht ebenfalls für rheinische Provenienz des Typus. Das früheste datierte Beispiel von 1583 im Niederländischen Museum in Amsterdam ist kölnisch. Das danebenstehende holländische Beispiel (Vogel-





315. Zweigeschossiger Schrank, um 1650. (Holland oder Nordwestdeutschland)  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

sang, Die niederländischen Möbel, Taf. XXVII, Abb. 67) ist aus etwas späterer Zeit. Der Aufbau ist da fast wortwörtlich übernommen, trotzdem sind die Unterschiede deutlich genug. Beim deutschen Möbel ist die ganze Oberfläche mit Intarsien überschüttet, die die Strenge des architektonischen Aufbaus lockern. Beim holländischen Möbel ist die Bereicherung weggelassen; in nüchterner Einfachheit ist das Konstruktive durch Gliederung in Felder unterstrichen. Das mittlere Geschoß mit Falltüre (diese verziert) ist als selbständiges Zwischengeschoß klar herausgearbeitet. Die Pfosten des Unter-



316. Flämischer Nußholzschrank. Spätes 17. Jahrhundert  
München, Böhler

geschosses sind harte, kannelierte Pilaster geworden. Als einziger Dekor sind in den Feldern des Obergeschosses kleine Zentralmotive geblieben.

Neben einem flämischen Überbauschrank der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erscheint das holländische Möbel nackt und hart. Es gibt eine Reihe meisterhafter flämischer Prachtmöbel, von denen wir nur einige der besten zitieren. Ein bahut brabançon im Cinquantenaire in Brüssel, zwei reiche Schränke im Museum in Lille und das opulenteste, der sogenannte Rubensschrank aus Nußholz mit Ebenholzeinlagen und Bronze-



317. Holländischer Kasten des 17. Jahrhunderts  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

dekor, im Schloßmuseum Berlin (Abb. 313). Der Typus ist der gleiche wie beim Kölner Überbauschrank (Abb. 305); nur sind Obergeschoß und Untergeschoß zweitürig. Geändert ist das Relief der Gliederung. Im Untergeschoß kräftige Vollsäulen, die am Berliner Möbel sogar Rustika imitieren, die auch an den Ädikulen der unteren Türen und erleichtert, abgesteift, im Obergeschoß wiederkehren. Der mittlere Wulst ist viel kräftiger und durch Konsolen mit Löwenköpfen abgeteilt. Der geschnitzte Dekor, Akanthusranken mit Putten, Pferden, Drachen, überzieht nicht nur den Wulst, sondern auch den Fries des oberen Gebälks und des Sockels. An dem einen Liller Möbel ist auch das Untergeschoß durch figürliche Stützen gegliedert. Die Türen haben eine un-





318. Pieter de Hooch, Der Leinwandschrank. Um 1650  
Amsterdam, Sammlung Six

regelmäßige, kleinteilige Felderung mit Mittelmaske. Das Berliner Möbel trägt noch Adikulen mit komplizierten Rahmen. Der Unterschied zwischen diesem Möbel und einem holländischen ist der gleiche, wie der zwischen einem Bild von Rubens und einem Vermeer.

Man hat in Belgien das Büfett auch vereinfacht, das Obergeschoß weggelassen, und die untere Hälfte des Überlaufschrankes durch Stufen für das Geschirr nach alter Sitte wieder ergänzt. Ein Möbel dieser Gattung stand im Salon von Rubens (Abb. 311). Einfachere Möbel sind im Cinquantenaire, im Cluny, in Amsterdam, im Vleeschhuis in Antwerpen.

Aus dem Überbauschrank hat sich der Kasten entwickelt (Abb. 314). Der Zusammenhang ist in den älteren Beispielen deutlich zu erkennen. Nach deutschem Vorbild wird der Unterbau geschlossen, mit Türflügeln versehen; das Zwischengeschoß mit Schubladen wird immer mehr reduziert, es behält die wulstförmige, viertelrunde Form, die für das Auge wie eine große Leiste wirkt. Schon bei Vredeman de Vries trennt der mit



§ 19. Nordwestdeutscher oder flämischer Kasten des 17. Jahrhunderts  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

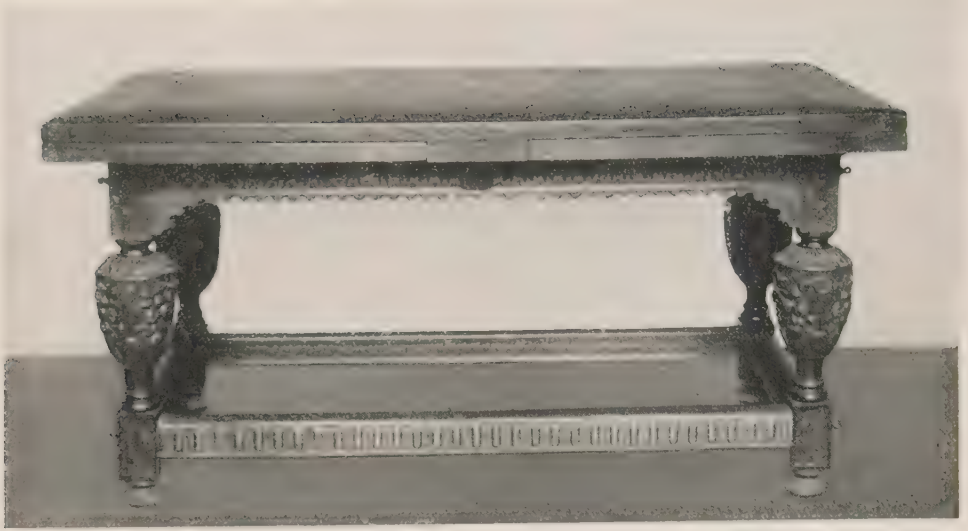
Buckeln dekorierte Viertelstab das Obergeschoß von dem doppelt so großen Unter-  
geschoß. Die Türflügel tragen meist geometrische Feldereinteilung, einfache Muster im  
Norden, kompliziertere im Süden. Ein südniederländisches Möbel dieser Art mit  
reich geschnittenen Bugelpilastern und Karyatiden als Träger des Obergeschoßes (Amster-  
dam, Nr. 84, Vogelsang XXIX, Abb. 74), zu dem es flämische Gegenbeispiele mit reicherer,  
figürlicher Dekoration gibt, wird schon als Kasten (kast) bezeichnet, obwohl die Form  
des Überbauschrankes geblieben ist. [Allerdings ist zu bemerken, daß die holländischen  
Benennungen überhaupt nicht einheitlich sind. Man geht bald von der Form aus,  
bald vom Material, bald von der Provinz. Die strengeren Bildungen der nördlichen



Fig. 20. Flämischer Schrank. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts  
Berlin, Schloßmuseum

Provinzen werden holländische Kasten (hollandsche kast), die reicheren Möbel mit Säulen, die im Süden und in Friesland vorkommen, werden friesische und Säulenkasten (kolommenkast) genannt. Daneben gibt es noch die Seelander Kasten, die mit den westflandrischen zusammengehen, und andere Spezialitäten, die in unserer Übersicht übergangen werden können. Wir beschränken uns auf eine Gruppierung des Materials nach der Form, die annähernd mit der geschichtlichen Entwicklung übereinstimmt.] Wenn nicht die Analogien anderer Länder täuschen, geht die Entwicklung auch hier





321. Ausziehtisch mit Schnitzerei. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts  
Amsterdam, Niederländisches Museum

vom Vielteiligen zum Einfachen, vom zweigeschossigen, viertürigen zum eingeschossigen, zweitürigen Schrank.

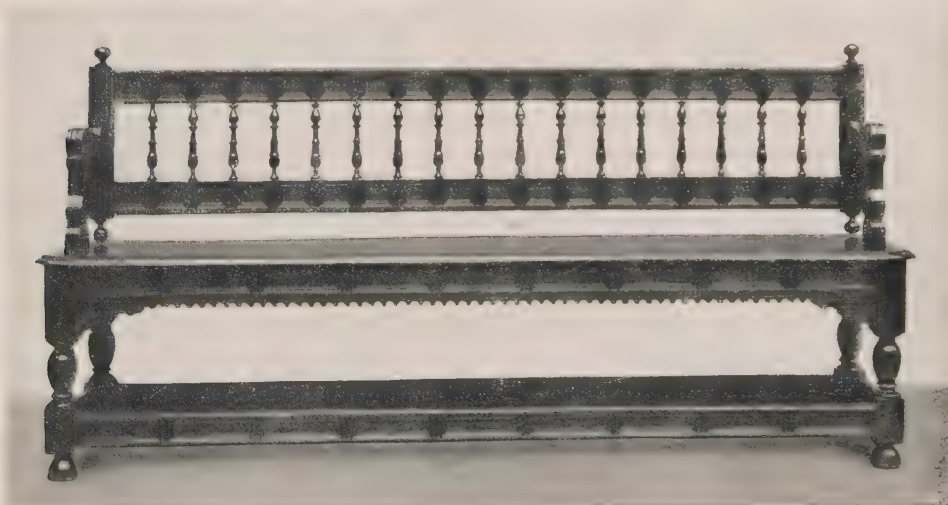
Der älteste Typus des zweigeschossigen Kastens ist in Holland, Belgien und im nordwestlichen Deutschland der gleiche. Er gleicht einem geschlossenen Überbauschrank; die irrationale Verteilung der Felder erinnert an gotische Vorbilder. Oben dreiteilig, mit drei kleinen Türen oder zwei kleinen Türen seitlich einer Mittelnische, unten zweiteilig, bewahrt er den unregelmäßigen Rhythmus der gotischen Schränke. Beispiel ein südniederländischer Kasten der Zeit um 1600 (Amsterdam, Vogelsang, Abb. 68). Zwei Geschosse, durch ein stark betontes viertelrundes Zwischengeschoß abgeteilt; im oberen Geschoß Dreiteilung durch stämmige Volutenpilaster, im Untergeschoß Zweiteilung. Ein etwas späterer Schrank dieser Gattung im Niederländischen Museum, Amsterdam, ist in barocker Manier verkleidet, mit Ebenholz furniert und mit Elfenbeinauflagen dekoriert; als Gliederung sind Säulen verwendet, und die Felder sind zu Kissen verwandelt, die aus der Formensprache des internationalen Barockstils entlehnt sind. Dieser altertümliche, gotische Rhythmus ist lange beibehalten worden. Ein Kasten des Hamburgischen Museums, wahrscheinlich friesischen Ursprungs, datiert 1652, mit der gleichen Einteilung, zeigt nur in der massigen Schwere der gliedernden Säulen und in der Zusammenfassung des Aufbaues durch Ecksäulen die späte Entstehung.

Die stilistische Entwicklung zum Barock sucht die Vereinheitlichung. Man löst die Vielteiligkeit und gibt auch dem Obergeschoß zwei Felder. Die Gliederung geht durch, sie wird vom Unterbau durch die Verkröpfung in den Aufsatz übergeleitet. Nicht nur darin meldet sich der Barock, mehr noch in der stärkeren Plastik der Gliederung mit Dreiviertelsäulen. Die Felder sind bei diesen Kolonnenkästen vertieft und tragen figurale Kompositionen. Ähnliche Reliefs sind im Fries und Sockel. Noch reicher ist der Beeldenkast, der außer den Reliefs noch figurale



322. Bank mit beweglicher Lehne  
Utrecht, Museum

Gliederung hat, Karyatiden (die beelden) als Hermen, die bei den älteren Typen frei vor dem zurückspringenden Obergeschoß stehen. Wie im angrenzenden nord-deutschen Gebiet werden auch hier in das Hausmöbel religiöse Motive übertragen. Ein Kasten des Niederländischen Museums (Amsterdam) hat als Füllungen biblische Szenen nach Maerten van Heemskerck; als Karyatiden figurieren die Allegorien von Glaube, Liebe, Hoffnung. Ähnliche Möbel sind im Museum Lambert van Merten in Amsterdam, im Friesch-Museum und in Hamburg (Abb. 315). Dieser, der sogenannte



323. Holländische Bank des 17. Jahrhunderts  
Amsterdam, Niederländisches Museum



324. Holländischer Stuhl  
der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts  
Paris, Louvre

Josefschrank, ist mit Reliefs, Szenen aus der Joseflegende dekoriert. Ein einfacher Schrank der gleichen Sammlung mit ornamentalen Füllungen ist datiert 1648. Ähnliche Möbel sind im Germanischen Museum Nürnberg u. a. a. O. Der Figurenkasten ist die monumentale Form, die man im holländischen, nordwestdeutschen Kulturgebiet Holland für den Typus Schrank gefunden hat. Der plastische Dekor ist ein Zugeständnis an den Zeitstil. Beim Vergleich mit den Möbeln der Nachbarländer wirkt das Pathos gekünstelt, die Schnitzerei provinziell. Als Vorzüge bleiben die handwerkliche Sauberkeit, das Bescheiden mit einer bürgerlichen Sachlichkeit, die nur widerwillig dem Zeitstil folgt. Will man die Eigenart des niederländischen Möbels noch schärfer fassen, kann man den süddeutschen Fassadenschrank zum Vergleich heranziehen. Nur die Glieder der architektonischen Disposition sind vorhanden. Am süddeutschen Möbel ist die Fassade nach den Regeln der architektonischen Theorie streng durchgegliedert. Beim holländischen Kasten geht die Absicht weniger auf Gliederung als auf die Auflockerung der Oberfläche.

Auch die südlichen Niederlande und Belgien kennen den viertürigen Typus (Abb. 320). Die Gliederung erhält hier einen Grad größerer Freiheit, der dem Möbel einen anderen Charakter gibt. Die Aufteilung des Wulstes durch Löwenköpfe sieht man auch am flämischen Überbauschrank und Bett (Antwerpen, Vleeschhuis Museum). An den kleineren Möbeln, die als Ersatz für Kabinettschränke dienten (Nußholzschrank der Sammlung Böhler mit verjüngtem Obergeschoß), will die Feinarbeit der Schnitzerei zur Geltung kommen, die Gliederung und Profilierung sind deshalb viel zurückhaltender. Das Obergeschoß des hier abgebildeten feinen Möbels enthält Schubladenreihen, das Untergeschoß Fächer.

Das beste Möbel dieser Periode holländischer Schreinerkunst ist der zweitürige Kasten. Primäre Veranlassung zur Änderung war natürlich auch hier die Mode, der Zwang, die schwere Kleidung zu hängen, nicht mehr in Truhen zu legen. Kannelierte oder gefelderte Pilaster als seitliche Einfassung und in der Mitte als Schlagleisten. Im Sockel Schubladen, im Fries Masken. Die Rechteckfüllungen akzentlos über die Türen



verteilt. Das Ganze ein Musterbeispiel eines sachlichen, wenn auch nüchternen Materialstiles, dem die Zweckmäßigkeit alles gilt. (Vogelsang Abb. 73.) Es gibt verschiedene Variationen des Typus, der um Mitte des 17. Jahrhunderts sich eingebürgert hat. Auf einem Schrank des Hamburger Museums sind die Türfelder durch ein großes Rundbogenmotiv betont und durch Belag aus Eben- und Königsholz ausgezeichnet (Abb. 317). Gerade dieses motivisch trockene Möbel hat Pieter de Hooch auf einem Interieur der ehem. Sammlung Six (von 1663) porträtiert und als Objekt voll malerischer Reize hingestellt (Abb. 318). Der friesische Kasten der gleichen Zeit, der sogenannte Keeft und der nordwestdeutsche Schrank (Abb. 319) haben in der kräftigen Gliederung mehr vom volkstümlichen deutschen Barock. Im südlichen Holland und in Belgien hat man sich damals schon dem furnierten Möbel zugewendet; nur das Lütticher Gebiet ist der ererbten Schnitztechnik treu geblieben.

Der große eichene Eßtisch ist die eigentliche Zentrale im bürgerlichen Wohnraum. Seine Form ist in dieser Zeit schon zum Typus fixiert; die Bolpoottafel, der schwere, massige Tisch mit Kugelfüßen, ist in Holland wie im angrenzenden deutschen Gebiet die gebräuchliche Form. Die Kugelfüße sind nichts anderes als die barocken Vergrößerungen des Balusters, der über Belgien von Italien übernommen worden war. Die Variationen erstrecken sich auf das Volumen dieser Füße, die in der Frühzeit, noch bei Vredeman de Vries, eine Vasenform haben, die noch am meisten an den Renaissancebaluster erinnert, später immer mehr die Kugelform annehmen, sogar als breite, gequetschte Kugeln mit vielfachen Einschnürungen erscheinen. Die Füße sind gewöhnlich durch vier Stege, später durch ein Gabelkreuz verbunden (Abb. 321). Nur in altertümlichen Bildungen (Tisch im Weeshuis zu Buren, Bank bei W. Geets, Mecheln) ist die von Vredeman de Vries und Crispiaen de Passe publizierte, französische Bogenreihe erhalten. Die Zarge ist meist schmucklos. Zwischen Fuß und Zarge sitzt gewöhnlich ein durchbrochenes, konsolenartiges Eckstück; manchmal ist der Umriss durch ausgesägtes, beschlagartiges Hängeornament belebt (Hamburg). Das eckige Oberteil der Füße ist dekoriert, mit geometrischen Figurationen ornamentiert oder



325. Holländischer Stuhl,

datiert 1678

London, Victoria and Albert Museum

kanneliert. In der Verwendung der Tische ist eine Differenzierung eingetreten. Neben dem großen Ausziehtisch gibt es kleine Geldtische, polygonale und runde Klappische (Beisetzische). Beim Schreibtisch schwankt man noch zwischen dem Schreibkabinett, einem Kasten mit Klappdeckel auf einem Tisch, und dem Bureaupult. Das Gestell des Tisches in der eben geschilderten, einmal gefundenen Form ist dann auf alle möglichen



326. Holländischer Stuhl  
Mitte des 17. Jahrhunderts  
Amsterdam, Rijksmuseum

Möbel übertragen; es kommt genau so beim Spinett vor, das man auf einem Bildnis Vermeers in Windsor sieht, bei der Leinwandpresse, die als wichtiges bürgerliches Gerät besonders ausgestaltet wurde, wie beim Kabinettschrank (tafelkortje) mit dunklen eingelegten Streifen, der auf Met-sus Geschenk des Jägers in Amsterdam porträtiert ist, und bei der Bank; nur die Proportionen werden geändert.

Die Banklehne hat die gleichen Motive wie der Stuhl. Die Anknüpfung an französische, durch Vredeman de Vries übermittelte Vorbilder zeigen nur frühe Beispiele. Eine Bank im Museum Lambert van Merten hat als Motive der Lehne eine Rundbogenreihe mit schlanken Balustern, die ähnlich in der französischen Renaissance vorkommt. Eine Steigerung im architektonischen Sinn (früher bei einem Möbel Frederik Müller, Amsterdam) ist Ausnahme. Die Lehne ist von kannelierten Pilastern mit Gebälk abgeschlossen, die Bogenreihe ist durch Zwischenglieder, Abhänglinge, über denen Engelsköpfchen sitzen, kompliziert, und entsprechend ist auch die übrige Dekoration bereichert. Meist ist die Banklehne nichts anderes als eine erweiterte Stuhllehne (Abb. 323).

Die Entwicklung des Stuhles steht unter dem Zeichen der Verzierlichkeit,

Verfeinerung. Für den Anfang sind wieder fremde Formen charakteristisch, französische Vorbilder, die über Belgien nach dem Norden gekommen sind. Der einfache Stuhl des 17. Jahrhunderts hat säulenförmige Füße mit verkröpften Stegen und Kugelenden; die Zarge ist meist überpolstert, auch die niedrige, rechteckige Lehne, die wie ein Brett wirkt. Die simple Form findet man auf Bildern bei Janssen, de Hooch, Terborch. Diese klassische, geschlossene Form erscheint dem 17. Jahrhundert zu einfach. Man verlangt nach dem Komplizierten, vielteilig Gegliederten, und so ersetzt man die Säule durch aufeinandergesetzte Baluster, indem man gleichzeitig das Volumen

so weit als möglich mindert (Abb. 324, 325). Der Materialstil bleibt in dieser Drechselarbeit immer gewahrt. Gewöhnlich ist der Fuß in zwei gegenständige Baluster aufgelöst, die unten mit einem gedrehten Ablauf schließen. Oder er ist gedreht. Die Füße sind durch kantige Stege verfestigt. Die Polsterung wird dann für Sitz und Lehne obligatorisch. Nach spanischem Vorbild sind schwere Nägel verwendet, deren Rundköpfe als Ornament wirken. Die Lehne trägt als Bekrönung Voluten oder figürliche Motive, die wir schon beim italienischen Stuhl beschrieben haben (schildtragende Löwen bei Vermeer, Abb. 312). Ein besonders schönes Beispiel im Niederländischen Museum deckt sich genau mit dem zierlichen, grünbezogenen, mit schwarzen Fransen und einer kremefarbenen Schnur dekorierten Stuhl, auf dem sich der schwere Herr van Heythuysen wippt, den Frans Hals auf dem bekannten Bild von 1600 in der Brüsseler Galerie porträtiert hat (Abb. 328). Eine Abart des Typus findet gegen die Mitte des Jahrhunderts Verbreitung. Man sieht den Stuhl auf dem schönen Interieur von Metsu, der Briefleserin der Sammlung O. Beit, London, im Hintergrunde neben dem hölzernen Antritt, dem soldertien, am Fenster. Er ist durch die zierliche Lehne ausgezeichnet, die nach Analogie der Banklehne mit Balustern gefüllt ist und kartuschenförmig abschließt. Die weitere Entwicklung geht von der vielteiligen zur vereinfachten, aber lebhafter bewegten Form. Die renaissancemäßigen, durch Baluster gegliederten Füße wurden schon im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts abgelöst durch die gewundenen Füße und Stege, in Holland genau so wie in Belgien und Frankreich (Abb. 326). Nur die Punkte, an denen die Stege in die Füße eingezapft sind, bleiben kantig. Die Lehne ist mit Stoff bezogen. Alle Glieder stoßen im rechten Winkel aneinander. Der hochbeinige Stuhl ist ein Parademöbel; es erweckt den Eindruck von steifer Grandezza und würdevoller Strenge. Als man nach Mitte des Jahrhunderts den Typus in England einfuhrte, hat man ihm vielleicht auch wegen der puritanischen Starrheit die Bezeichnung Cromwellian chair gegeben. Stühle mit niedriger Lehne atmen eher Behaglichkeit. Der Klappstuhl, den Jan Steen dem liebeskranken Mädchen in Amsterdam gegeben hat, ist nicht holländisch; er weicht von der italienisch-deutschen Form in keinem Punkte ab. Eine holländische Spezialität sind die überdachten Stühle, die wie ein Strandkorb aussehen. Sie sollten gegen Zugluft schützen. Die Form ist nicht gerade originell. Schon die Antike kannte sie.

Unterschiede zwischen den südlichen und nördlichen Niederlanden sind bei der Ausgestaltung des Bettes zu erkennen. Der Süden hat viel früher das modische Stoffbett von Frankreich übernommen, wie man es auf dem Bilde von Bassen (Abb. 310) sieht. Der Norden behält das eingebaute, räumlich fixierte, in die Wandvertäfelung einbezogene Alkovenbett, das auch ein Erbe der Gotik genannt werden darf. Nur der Formenapparat hat sich geändert. An die Stelle der verschmolzenen Brettkonstruktion ist die Gliederung, die architektonische Durchgestaltung getreten. Über die Seiten in Lambrishöhe erheben sich Ecksäulen auf Sockeln, die den gebälkförmig gegliederten Himmel tragen. Die Schmalwände sind überhöht und durch die durchbrochene Bogenstellung ausgezeichnet. Damit ist ein Bett im Rijksmuseum beschrieben. Ein Alkovenbett der gleichen Sammlung aus Dordrecht, datiert 1627, ist durch die geometrische Musterung der Felder mit Ebenholz und Palisanderauflagen mit der Vertäfelung zu einer Einheit zusammengezogen. Die Entwürfe bei Vredeman de Vries,



Betten mit hoher Kopfwand unter einem Baldachin mit schwerer Holzdecke, sind Übersetzungen des französischen Typus in den schreinermäßigen Stil der Niederlande. Sie sind wahrscheinlich nie ausgeführt worden. Erst um die Mitte des Jahrhunderts wird das Alkovenbett abgelöst durch das Himmelbett, dessen gedrechselte Eckpfosten unter der Fülle des Stoffbehangs, der Kränze, Vorhänge ganz verschwinden. Man sieht diese Betten oft auf Gemälden von Vermeer, Jan Steen und anderen Malern als einfache Stoffkuben. Um die Mitte des Jahrhunderts werden sie gewölbt wie ein Zelt, mit Spitzen dekoriert und so auf die Stufe einer vornehmeren Lebenskultur gebracht.

Aber schließlich sagt diese trockene Beschreibung der Typen nicht viel. Wichtiger ist es, zu sehen, wie das Möbel im Raum lebt, wie es sich mit der Wandgliederung verbindet, wie es auf die Menschen abgestimmt ist, die in diesen Räumen wohnten. Der Vorrat an gut konservierten Sälen, Zimmern ist nicht so aufschlußreich, wie die große Zahl gemalter Interieurs. Sie sind im Gebiet der südlichen Niederlande selten. Schon dieser Umstand ist Ausfluß der künstlerischen Anschauung. Man hat die simplen Themata damals nicht mehr geliebt. Bei dem Gesellschaftsstück von Barth. van Bassen, aus der Zeit um 1630 (Abb. 310), ist der Raum zu sehr mit dekorativen Zutaten bereichert, die man mit Hilfe eines Raumporträts, der Darstellung des „Salons im Hause von Rubens“ (Abb. 311), auf den richtigen Kern zurückführen kann. Von der Vertäfelung ist nur mehr ein Rest geblieben, eine Gesimsborde. Die Wand ist mit Bildteppichen oder mit gleich großen Gemälden fast ganz verkleidet. Der starken Farbigkeit im Wanddekor, in den Tischdecken, Stuhlbespannungen, Kissen entspricht das Relief der plastischen Akzente, im Kamin, in der Türumrahmung und im Möbel. Man brauchte

zum Ausgleich die volleren, bewegteren Formen. Im Salon von Rubens ist an die Breitwand, als Gegenakzent zum Kamin, ein Büfett im Stile von Vredeman de Vries gestellt. Damit sind wenigstens zwei Fixpunkte gegeben. Das spärliche Mobiliar ist an der Wand geordnet, aber ohne tektonischen Halt. Freier ist noch die Anordnung bei Bassen, wo die Wände mit Möbeln vollgepfropft sind. Man hat noch die male- rische Anordnung, die durch praktische Bedürfnisse bedingt ist; aber schon meldet sich die Steigerung nicht nur in Farbe, in Form, auch durch die räumliche Disposition. Es herrscht patrizierhafte Vornehmheit.

Viel einfacher, ruhiger ist der holländische Raum. Er ist nach wie vor meist weiß getüncht oder getäfelt. Diese naturfarbene Vertäfelung ist aus Brettern sauber zusammengefügt, sie



327. Flämischer Klappstuhl, frühes 17. Jahrh.  
Oslo, Museum



328. Frans Hals, Bildnis des Herrn van Heythuysen  
Brüssel, Galerie

schließt mit einer Borde ab und faßt den Raum wie ein Band zusammen. Darüber die hellgetünchte Wand oder im Patrizierzimmer die spanische Goldledertapete. Die dunkle Balkendecke dämpft die Helligkeit des Lichtes, das auf dem großfigurig gemusterten, helldunklem Fliesenboden lebendig spielt. Matten, Teppiche, bunte Tischdecken (die Turksche Kleeden), ein Spiegel mit knorpelig-wulstigem Goldrahmen geben spärliche farbige Akzente. Die Wiederkehr der gleichen Motive der Dekoration, der Profilierungen an Vertäfelung, Tisch, Bett, mehr noch die schreinermäßige Behandlung von Wandverkleidung und Möbel, garantieren eine gewisse Einheitlichkeit. Man empfindet sie in erhaltenen Räumen, wie im Dr. Popta Gasthuis in Marssum, man sieht sie auf Gemälden. Die plastischen Akzente, die Säulen an Tür und Bett, die Hermen am Kamin, die Türumrahmungen sind unregelmäßig verteilt. Auch das Möbel ist ohne bestimmte tektonische Rücksicht in den Raum gestellt. Man kennt kaum das Pendant, die einfachste Art einer architektonischen Disposition, obwohl die Typenbildung schon durchgeführt ist. Nur sachliche Rücksichten bestimmen den Platz im Raum, dem die saubere Gepflegtheit, der Ordnungssinn, die klare Nüchternheit, die sprichwörtliche holländische Deftigkeit die spezielle Note geben.

Erscheint es nicht als Widerspruch, daß gerade diese nüchternen Räume mit ihrer unmalerschen Ausstattung einer ganzen Gattung holländischer Malerei den eigentlichen Stoff geben konnten? Nur scheinbar; denn nicht die Zimmer mit Staffage, sondern der Raum an sich, wie in der Gotik, der beseelte Raum mit seiner Stimmung ist das Thema dieser holländischen Interieurmalerie. Die bürgerliche Behausung in ihrer Sauberkeit, mit allem Kleinkram und Gerät, mit den Möbeln, die seit mindestens einer Generation, seitdem Wohlstand in das Land einkehrte, zum Hause gehören, ist auf den Bildern nur soweit beschrieben, als man sie für das Thema braucht. Wenn Frans Hals den Herrn van Heythuysen auf einem modisch-eleganten Stuhl sitzend porträtiert, ist das auch ein Zug, der zur Charakterisierung des eleganten Kavaliers dient. Was man bei Pieter de Hooch, bei Vermeer (Abb. 312) und den anderen Meistern an Stühlen, Tischen und sonstigem Möbel findet, ist solider, alter Hausrat, der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entstanden ist. Die Möbel in diesen Räumen haben die gleiche Bedeutung wie die Staffage, sie sind ebenso wichtig oder nebensächlich, sie sind nur ein Teil des gleichmäßig flutenden Lebens, nur ein Mittel, seelische Stimmung zu fassen. Sie geben dem Raum das Leben, sie geben ihm Seele, die Note heimeliger, bürgerlicher Solidität oder patrizierhafter Vornehmheit. Jeder Maler verwertet sie anders. Bei Vermeer sind die Möbel übergroß in den Vordergrund gestellt, so daß der Raum fast gewaltsam vertieft wird, damit die stille Existenz der Figuren des Mittelgrundes um so mehr zur Wirkung kommen kann. Bei Pieter de Hooch, de Witte, Janssen, sind sie aufgeräumt und ordentlich ausgerichtet an die Wand gerückt. Sie bringen mit den anderen randparallelen Linien der Fenster, Decke, der Fliesen immer wieder die Bildfläche in Erinnerung und schaffen damit die Ruhe, die die Diagonalen des dramatischen flämischen Hochbarock vermeiden wollen, die Ruhe, die den Ausdruck der Intimität bedingt. Die Möbel beleben mit den farbigen Akzenten der Bespannung den Raum. Sie stehen nicht nur im Dienst der Komposition, sie sind mit einer bestimmten Absicht als Stimmungsfaktoren verwertet. Die Einfachheit der Möbel geht zusammen mit der seelischen Struktur der Figuren, der Einfachheit, Unkompliziertheit des Bildes, das in seiner Harmonie gar nicht mehr an die künstlerischen Mittel denken läßt.

Auf den Bildern Terborchs sind die Möbel um eine Nuance vornehmer, gepflegter, moderner geworden. Der gepolsterte Plüschstuhl mit der niedrigen Lehne, mit Balusterfüßen oder zierlich gedrehten Füßen, der vornehme Klappstuhl, der Speisetisch, der Einlagen aus farbigem Holz zeigt, wenn das glänzende, samtene oder schwere, orientalische Tischtuch zurückgeschlagen ist, wie bei der Briefleserin der Wallace Collection, die marmorierten Tische oder die Boudoirmöbel, wie die spanische Wand, finden ihre Ergänzung in den gepflegteren Gebärden der Personen, unter denen die Dame im hellen, schillernden Seidenkleid dominiert. Die Komposition ist künstlicher. Die parallele Rückwand öffnet sich und zeigt ein helles, zweites Bild, bei de Witte (Tafel XI) sogar ein drittes Bild. Die Möbel sind in den Schatten gestellt. In den Spätwerken Pieter de Hoochs, Terborchs und mehr noch auf den Gemälden der Epigonen, eines Mieris und Netscher, ist die Atmosphäre bürgerlicher Einfachheit ganz verschwunden. Menschen einer höheren sozialen Schicht gebärden sich mit der spielerischen Vornehmheit einer gesellschaftlichen Konvention. Wie die Menschen, so haben auch die Räume etwas Gepflegtes. Die kostbaren Tapeten, die schimmernden Stoffe, das





Emanuel de Witte, Mädchen am Spinett. Sammlung van der Ven, Diepenveen (Holland)





329. Terborch, Der Brief  
London, Buckingham Palace

prunkvolle Gerät verbinden sich mit einer Architektur, die mit präntiöser Gebärde spricht.

Mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte eine neue Periode in der Geschichte des holländischen Möbels begonnen. Es war die Zeit des Reichtums. Die Kämpfe um die Existenz des Landes waren längst vorbei. In den Städten hatte eine oligarchische Plutokratie die Führung übernommen, ein Patriziertum, das Anschluß suchte an die internationale Barockkultur. In der Architektur und der Innenausstattung, in der





330. Niederländischer Stuhl mit (später gepolsterter) Medaillonlehne. Um 1680  
Paris, Musée de Cluny

ganzen Wohnkultur setzte der Einfluß Frankreichs ein. Architekten wie Philipp Vingboons, Jacob van Kampen, Pieter Post streiften die bodenständige Note immer mehr ab, und als in der Spätzeit des Jahrhunderts Daniel Marot in Holland Zuflucht fand und dort baute, vollzog sich der Ausgleich mit raschen Schritten. In den Patrizierhäusern wurde der Raumkomfort mit der Spezialisierung und der architektonisch überlegten Disposition der Räume übernommen. Bemalte Vertäfelung, Goldleder, Sammet- und Seidentapeten schmückten die Wände. Es begann auch die architektonische Disposition der Möbel im Raum. Die Geschichte des holländischen Möbels ist damit eigentlich abgeschlossen. Die Möbel des späten 17. und des 18. Jahrhunderts sind internationale Typen mit holländischer Note. Symptom, daß jetzt das Nußholz bevorzugt wird. Wenn wir hier noch einzelne Gattungen herausgreifen, so geschieht das aus praktischen Gründen. Zunächst, weil damit eine Überleitung zu den folgenden Abschnitten gewonnen wird, dann auch, weil mit der einmaligen Beschreibung dieses neutralen Ballastes von internationalen Formen, deren Ursprungsland nicht immer festgelegt

werden kann, für die folgenden Kapitel der Weg frei gemacht wird.

Deutlich ist die Angleichung an den internationalen Barock bei den Stühlen zu merken. Das Material hat sich geändert. An die Stelle des Eichenholzes ist das weichere Nußholz getreten. Das Schnitzwerk erscheint an den Stegen, dann an den Füßen und der Lehne. Ein Typus der Übergangszeit ist der sogenannte spanische Stuhl, der wohl im spanischen Belgien, nach spanischem Vorbild entstanden ist. Wie bei allen Barockstühlen ist die Form dem Körperbau besser angepaßt; die Rücklehne ist leicht geneigt, die Armlehnen sind geschweift, die Füße gewunden oder profiliert. Der Steg an den vorderen Füßen ist meist eine Doppelvolute mit Blattwerkfüllung. Das eigentliche Charakteristikum ist die schildförmige Lehne, die mit gepunztem Leder bezogen ist; das Leder ist mit großen Kopfnägeln befestigt. Die orientalische Musterung ist durch Spanien vermittelt worden.

Mehr verbreitet ist eine zweite Form, die wohl in Belgien schon im frühen 17. Jahrhundert entstanden ist. Sie ist von da nach Frankreich importiert worden und wird gewöhnlich als Louis XIII-Stuhl bezeichnet (Abb. 330, 203). Gleichzeitig kommt sie auch in Deutschland vor und seit Karl II. in England, wo sie Carolean chair benannt wird. Es ist der Stuhl mit Rohrgeflecht, dessen Hauptcharakteristika der geschnitzte, durchbrochene Steg und die durchbrochene Umrahmung der Lehne sind. Beim belgisch-französischen Stuhl ist die Lehne meist rechteckig, der holländische bevorzugt die Schildform. Motive des durchbrochenen Schnitzwerkes an Lehne und Steg sind Akanthus und Voluten. Die Seitenpfosten der Lehne sind gedreht oder balusterförmig, später gewunden. Verstärkt wird in der Spätzeit der barocke Charakter, wenn die Füße die Volutenform erhalten, die im Spätbarock Hauptmotiv wird, und wenn die Füße durch Diagonalstege in Volutenform versteift werden.



331. Stuhl aus Nußholz mit Balusterfüßen.

Um 1690

Amsterdam, Niederländisches Museum

Gegen Ende des Jahrhunderts taucht noch eine weitere internationale Neubildung in Holland, England und Frankreich auf, die aus Italien importiert zu sein scheint. Es ist der Stuhl mit vielfach eingesnürten, bei den reicheren Exemplaren noch mit Akanthusschnitzwerk dekorierten Balusterfüßen, oder mit Volutenfüßen (die in Holland etwa bis 1730 beibehalten werden, während die benachbarten Länder schon längst die Geißfüße angenommen haben), mit Diagonalstegen, die meist wellig geformt sind und im Kreuzungspunkt einen vasenförmigen Aufsatz tragen, und mit hoher, schmaler, leicht geneigter Lehne (Abb. 331). Die hohe, schmale Lehne bildet das Hauptmerkmal. Sie ist bald durchbrochen, geschnitzt, wobei knorpelige Voluten um ein Zentralmotiv oder verschlungene Bänder das Hauptmotiv bilden, bald mit Rohrgeflecht bespannt, wobei dann der Umriß eingezogen, geigenförmig gebildet wird. Die Absicht, die Zweckform durch die ornamental wirkende Kunstform zu ersetzen, liegt im Formwillen des Barock; mit dem landschaftlichen Stil der Holländer an sich hat sie nichts zu tun. Daniel Marot hat diesen Stuhl in England eingeführt.

Auch die übrigen Gattungen des Möbels schließen sich in der Barockzeit an die



332. Niederländische Stühle. Nußholz. Spätes 17. Jahrhundert  
Amsterdam, Niederländisches Museum

internationalen Vorbilder an. Wir werden Einzelheiten in den folgenden Abschnitten streifen. Es bleibt eine holländische Note, die etwas trockene Sachlichkeit des niederdeutschen Stammes, die schwere Behäbigkeit, die vor den Konsequenzen barocker Auflösung zurückschreckt, die solide Einfachheit, die nur ein geringes Maß der barocken Bereicherungen des Stoffes übernimmt. Aber der Entwicklung fehlt das Konstante; sie wird sprunghaft, weil sie vom fremden Vorbild abhängig ist. Jedem Volk scheint in der Kunstentwicklung eine bestimmte Mission zugeteilt zu sein. Die Blütezeit des holländischen Möbels im 17. Jahrhundert deckt sich mit der Blütezeit der holländischen Kunst. Im 18. Jahrhundert hat England die kulturelle Mission Hollands übernommen.



## SPÄTBAROCK. DER STIL LOUIS XIV

MAN kann eine Geschichte des Möbels nicht in die gleichen Perioden einteilen wie eine allgemeine Geschichte der Kunst. Die stilistischen Veränderungen graben nicht so tiefe Einschnitte, die als Grenzscheiden fühlbar wären, wie die gesellschaftlichen Evolutionen. Die Entwicklungsgeschichte des europäischen Möbels bis zum Hochbarock ist ein einheitlicher Strom, der immer noch mittelalterliche Rudimente mit sich schleppt. Erst mit dem Beginn des Spätbarocks wird das Mittelalter überwunden. Es beginnt eine neue Epoche, die bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts dauert. Man könnte sie die Periode des höfischen Möbels nennen. Die Charakteristika der neuen Zeit auf dem Gebiete des Möbels, der Ersatz des Schnitzmöbels durch das furnierte Möbel, die feste Polsterung, das Verschwinden der Truhe, die Einführung des stabilen Möbels, weiter die Trennung zwischen höfischem und bürgerlichem Möbel sind Zeichen einer tiefgreifenden Änderung des Charakters. Die zweckliche Nutzform verliert an Bedeutung gegenüber der Kunstform, die im Dienste einer bestimmten Absicht steht: der gesellschaftlichen Repräsentation. Gewiß hat es Luxusmöbel von jeher gegeben. Die Steigerung des individuellen Möbels durch stofflichen Prunk ließ aber der Nutzform immer ihr Recht. Es bedeutet einen Unterschied, wenn jetzt der Zweck nebensächlich, der dekorative Wert wichtiger wird, wenn das Möbel allgemein vom Gebrauchsobjekt zum Gegenstand des Luxus wird, mit dem ein bestimmter Ausdruck verknüpft ist, der Ausdruck des herrschaftlichen Prestiges.

Diese Änderung in der Anschauung deckt sich mit einer Änderung der Gesinnung im weiteren Umkreis. Sie steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der neuen gesellschaftlichen Konstellation, mit der Entwicklung des politischen Absolutismus, der eine neue soziale Rangordnung mit sich brachte. Repräsentant der neuen Zeit ist der Monarch, der als Typus, als Vertreter der Machtidee, als Inhaber des Gottesgnadentums über menschliche Dimensionen hinausgehoben ist. Er steht an der Spitze der Gesellschaft, die als höhere Einheit dem Sonderdasein übergeordnet ist, er beansprucht als Stellvertreter Gottes auf Erden halbgöttliche Verehrung. Sie kommt im höfischen Zeremoniell zum Ausdruck. In Frankreich sind die absolutistischen Ideen zuerst verwirklicht worden. Während in Italien die patrizische Renaissancekultur in prunkendem Reichtum ihre letzte Steigerung fand, in Deutschland die fürstliche Lebenshaltung potenziertes Bürgertum blieb und nur wenige Fürsten Ansätze zu weltmännischer Geltung machten, erreichte in Frankreich die ererbte dynastischfeudale Kultur ihren Höhepunkt. Der Beginn des persönlichen Regimes Ludwigs XIV. brachte zugleich eine Verschiebung des geistigen Schwerpunktes Europas von Rom nach Paris. In rascher Ent-

wicklung gewann Frankreich, das bisher von den Nachbarstaaten Italien, Niederlande, Deutschland abhängig gewesen war, auch in der Kunst eigenen, bodenständigen Ausdruck, der bald für alle europäischen Staaten Vorbild wurde, der unter dem Einfluß der französischen Weltpolitik Allgemeingeltung erhielt. Das Land, das von jeher Vorbild der verfeinerten Lebenskultur gewesen war, marschierte an der Spitze Europas und wurde Diktator in Fragen des Geschmacks.

Die Kunst wird in den Dienst des Absolutismus gestellt. Die Verbindung von Politik und Kunst zeigt sich in erster Linie in der Steigerung des Kunstbetriebes, in der grandiosen Bautätigkeit an Schlössern von unerhörtem Ausmaß, wie sie die Welt seit dem Altertum nicht mehr gesehen hatte. Sie zeigt sich in der Konzentrierung aller Kunstbestrebungen, in der Zentralisierung der Künstler am Hof. Schon vorher, unter Heinrich IV., war durch Einrichtung der Künstlerwerkstätten in der Galerie des Louvre (1608) und durch die Errichtung der Akademie (unter Le Brun, 1647 bzw. 1654) die Konzentration vorbereitet worden; jetzt werden Künstler und Kunsthandwerker ausschließlich mit Arbeiten für den Hof beschäftigt. 1662 bzw. 1667 ist durch Colbert die Manufacture royale des Meubles de la Couronne gegründet worden. Die systematische Pflege geht aus von der Ansicht der Erlernbarkeit; die rationalistische Anschauung vergißt, daß die Blüte der Kunst natürlich heranwachsen muß. Zweck dieser unerhörten Konzentration von Malern, Bildwirkern, Goldschmieden, Gießern, Steinbildhauern, Möbelschreibern in einem Institut, das mit ungemeinen Mitteln organisiert, sogar mit einem Seminar zur Heranbildung der nachwachsenden Kräfte ausgestattet wird, ist einzig und allein, für die künstlerischen Bedürfnisse des Hofes zu sorgen. Der König ist der wichtigste Auftraggeber, der größte Bauherr. Erst am Ende der Regierung tritt ein Rückschlag ein, und die Gesellschaft übernimmt einen Teil seiner Rolle.

Das fürstliche Prunkmöbel, das *meuble d'apparat*, ist für den königlichen Hof erfunden und dann später, mit der allgemeinen Steigerung der Lebenshaltung, von der höfischen Gesellschaft übernommen worden. Das Möbel ist ein Mittel der Repräsentation (*haute reputation* heißt es in den alten Zeremoniellbüchern). Über die Gebrauchsobjekte wird der Glanz eines verschwenderischen Luxus verbreitet, der nicht immer vom besten Geschmack diktiert ist, auch nicht vom Komfort gefordert ist, sondern von dem Gedanken, die Macht zu dokumentieren, die Würde zu steigern, die Persönlichkeit in das Übermenschliche zu erhöhen. Es beginnt ein Luxus, der nicht vor äußerlichen Mitteln zurückscheut, der oft nur die Fassade ist vor einer geistigen Leere, der als Ganzes doch etwas Grandioses an sich hat. Vorbereitet ist dieser Prunk schon seit der Spätrenaissance; jetzt erhält das Möbel neuen Inhalt und neue Bedeutung. Den Gradmesser für die Absichten und Ansprüche der neuen Lebenshaltung gibt immer die Statistik der Räume und der Möbelarten. Man kommt dem Kern nahe, wenn man Gleichartiges zusammenstellt, wenn man die Räume eines Palazzo der Renaissance mit den Sälen eines spätbarocken Schlosses vergleicht. Der wichtigste Raum ist nach wie vor das Schlafzimmer, der Herd der Familie, zunächst noch immer das Besuchszimmer, Empfangszimmer, wie in der gotischen Zeit. Aber wie hat sich die Bedeutung geändert. Die patriarchalische Intimität ist der Repräsentation gewichen. Auch die nebensächlichen Aktionen menschlichen Daseins werden mit dem Nimbus einer Staatsaktion umkleidet. Das *Lever* und *Coucher* sind periodische Schau-



333. Versailles, Salon de Vénus  
Architektur von Le Vau, Plafond von Houasse (1671 bzw. 1781)

stellungen mit bestimmtem Zeremoniell. In Versailles ist das *Lever* der Mittelpunkt des höfischen Lebens. Selbst die intimsten Vorgänge, die bisher als heilige Handlungen in der Enge der Familie blieben, wie die Geburt eines Kindes, sind der Öffentlichkeit preisgegeben. Der neuen Würde entspricht auch die Ausstattung, die im *lit de parade* gipfelt. Aus dem Wohnzimmer ist der Salon geworden, in der neuen Bedeutung des Wortes, das den Begriff der Etikette in sich birgt. Daran schließen sich *appartements de parade*, *appartements de commodité*, monotone Fluchten von Sälen, die zur Entwicklung und Steigerung des festlichen Lebens, zur Entfaltung des Zeremoniells notwendig sind, ohne wichtige Unterschiede in der architektonischen Gestaltung, charakterisiert durch Deckengemälde, durch den Inhalt der Dekoration, einseitig auf Eindruck, Pathos, auf Prunk gestellt, der das Volk zur Bewunderung zwingen soll, unwohnlich, unbequem, erst durch die Möbel einer Bestimmung zugeführt. Sie sind in letzter Absicht nichts anderes, als „die dauernden Kulissen, an denen das höfische Leben vorüberrauscht“.

Die höfische Etikette, das höfische Zeremoniell, hat sich die Möbel dienstbar gemacht. In erster Linie die Möbel, die dem alltäglichen Leben dienen, die Sitzmöbel. Sie wurden nach dem Grad der Bequemlichkeit in eine Skala der Würden eingereiht. Die Memoiren



von Saint-Simon sind voll von Anekdoten über Intrigen, Triumphe, Erniedrigungen, die das Anrecht auf den Armstuhl (*fauteuil*), den Sessel (*chaise*), auf das höhere oder gewöhnliche Taburett (*placot*) oder den Faltstuhl (*ployant*) mit sich brachte. War eine Herzogin bei einer Prinzessin zu Besuch, dann konnten sich beide des *Fauteuils* bedienen. Kam der König dazu, mußten sie den *Fauteuil* verlassen und auf Taburett's Platz nehmen. Für die Damen des Gefolges blieben dann nur Kissen übrig. Beim Besuch von Fürsten war das Recht auf Armstuhl oder Sessel Gegenstand diffiziler Verhandlungen, in Deutschland genau so wie in Frankreich. Bei den Hoftafeln des Königs Friedrich I. von Preußen durften nur der König und die Königin auf *Fauteuils* sitzen. Die königlichen Hoheiten hatten Stühle mit Lehne, die anderen Taburett's. Die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth konnte bei einem Empfang bei der Kaiserin nach tagelangen Verhandlungen nur erreichen, daß die Kaiserin sich eines niedrigen Armstuhles bediente, während ihr ein Sessel zugestanden werden sollte. Die Zeremonien bei Besuchen, Empfängen waren sogar Gegenstand der Verhandlungen des Deutschen Reichstages in Regensburg. Die Höhe der Lehne charakterisierte die Würde der Person. Die breite, feierliche und steife Form des spätbarocken Armstuhles hat auch unstreitbar etwas von schwerer Würde an sich. Eine ähnliche Abstufung bestand ferner zwischen dem Bankett und dem neumodischen Salonmöbel, dem Kanapee, hier zwar nebensächlich, weil der Unterschied an sich schon in der Form liegt, die die Aufstellung bedingte. Das Bankett stand im Vorzimmer, im Vestibül oder besonders reich dekoriert im Saal als Platz für Gäste niederen Ranges. Das eigentliche Repräsentationsmöbel aber war das Paradebett. Von ihm aus sprach der König das Rechtsurteil (*lit de justice*, schon unter Louis IX), von ihm aus nahm er die Cour ab. Es wurde zum *lit d'honneur*, der Schauplatz des *Lever* und *Coucher*. Hier war es leicht, durch Vermehrung der Kostbarkeit den Forderungen der Repräsentation nachzukommen. In das Paradebett des Kurfürsten Karl Albrecht in den Reichen Zimmern der Münchner Residenz sind Zentner Goldes gestickt, der geheiligte Raum ist durch eine Balustrade mit Kristalleuchtern abgegrenzt. Im Bette liegend hielt der Kurfürst auch Konferenzen, wie wir aus dem Tagebuch einer Hofdame, des Fräulein von Gombert, erfahren. In der gleichen Quelle lesen wir auch, daß die Kurfürstin sich abends in das Paradebett begab, und daß dann die Damen zum Handkuß zugelassen wurden. Aber eigentlich steht diese fürstliche Repräsentation doch auf einer primitiven Basis. Der Stuhl war schon in germanischer Zeit Ehrensitz und das Bett war auch im mittelalterlichen Zimmer das Hauptmöbel. Patriarchalische Sitten sind jetzt durch höfisches Zeremoniell in ihrer Bedeutung gesteigert. In der Rokokozeit ist die zeremonielle Würde den Forderungen der Intimität gewichen. An die Stelle des Palais trat das Hotel, an die Stelle des Schlafzimmers das Boudoir. Nur die hochfürstliche Etikette blieb konservativ.

Bei den übrigen Möbeln fand die Etikette weniger Handhaben für eine Abstufung. Es entschied die Kostbarkeit des Materials, Aufwand und Prunk in der Bespannung. Man suchte zwar auch bei den Kastenmöbeln eine gewisse Abstufung. Es ist bezeichnend, daß alle Reminiszenzen an patriarchalische Einfachheit verschwanden, während gleichzeitig die Ansprüche sich steigerten. Das bürgerliche Hauptmöbel seit den Zeiten des Mittelalters, die Truhe, wurde verbannt. Im höfischen Mobiliar behielt sie noch kurze



334. A. C. Boulle, Entwurf für einen Schrank  
Paris, Louvre



Zeit ein bescheidenes Plätzchen, als kuriose Nippform, als *coffre de mariage*, der als Schmuckschrank verwendet wurde; seine Form mit dem hohen Gestell hat mit dem Kabinettschrank Ähnlichkeit. Einige Zeit blieb die Truhe dann noch im bürgerlichen Mobiliar, schließlich wurde sie auch von da auf das Land vertrieben, wo sie sich mit niedrigen Sklavendiensten zufrieden geben mußte. Den Ersatz bildete eine ganze Reihe von Kastenmöbeln. Voran, als moderne Schöpfung, die Kommode. Sie ist in Frankreich erst um 1700 allgemein geworden; *bureau commode* wurde sie von Zeitgenossen benannt. Die Mutter des Regenten, die Herzogin von Orléans, gab in einem Briefe von 1718 folgende Beschreibung des modernen Möbels: „Une commode est une grande table avec des tiroirs.“ Es ist dies eine Definition, die gewiß keinen Anspruch auf wissenschaftliche Exaktheit machen wollte, die für uns aber deshalb wichtig ist, weil sie beweist, daß der Begriff damals noch nicht feststand, daß er auch für den Schreibtisch mit Aufsatz angewendet wurde. Es hat keinen Zweck, hier auf die viel erörterte Nebensächlichkeit einzugehen, ob das Möbel von der Truhe oder vom Kabinett abzuleiten ist. Ein Streit um des Kaisers Bart; denn als Typus existierte die Kommode schon lange, hier wie in Holland schon weit vor 1700. In England schon im frühen 17. Jahrhundert und in Neu-England, der amerikanischen Kolonie, wird die *chest of drawers*, die Schubladenkiste, in Inventaren schon 1643 genannt. Aus dieser Frühzeit sind auch Beispiele erhalten. In Italien hatte man den Schubladenkasten schon in der Zeit der Renaissance und in Deutschland schon in der Spätgotik. Nur die neue Bezeichnung ist damals aufgekommen und allmählich auf den Schubladenschrank übertragen worden. Ihre endgültige Form hat die Kommode, wie wir sehen werden, erst im späten Louis XIV erhalten. Eine neue Erfindung des höfischen Mobiliars waren auch die Bibliotheken in Form von halbhohen Schränken, die hauptsächlich in der Boulle-Werkstätte hergestellt wurden. Besondere Bedeutung gewann der große Schrank. In Frankreich hat er seine endgültige Gestalt erst jetzt erhalten, in Deutschland war die neue Form schon im 17. Jahrhundert bekannt. Boulle hat dem Schrank die höfische Form gegeben, indem er die Fassade zum Spielplatz reichster ornamentaler Erfindungen machte; aber schon die Régencezeit hat das Möbel wieder auf die Seite gestellt und in die Bürgerstube verbannt. Einige Zeit blieb auch noch das Prunkmöbel der letzten Generation, der Kabinettschrank, in der neuen Umformung, die ihm Boulle gegeben hatte. Mit dem Ende des Jahrhunderts verschwand er allmählich. Er war zuerst das passende Gegenstück zum Münzschrank, der als seltenes Spezialmöbel alle Phasen der Entwicklung mitmachte. Beide waren ausgesprochene *meubles d'apparat*.

Bei den Tischen konnte man der Etikette am wenigsten entgegenkommen. Es gibt nach wie vor Prunktische und einfache Tische, Luxusmöbel und Gebrauchsmöbel. Zwischen dem schweren Prunktische (aus der Zeit Mazarins) mit Kugelfüßen und Stegen, mit einer Tischplatte aus Florentiner Marmor und dem eleganten *bureau plat* aus der Werkstätte Bouilles ist nur der Unterschied der Form, nicht des Charakters. Neu ist die stärkere Differenzierung, die gegen Ende der Regierung Ludwigs XIV. einsetzte, als die Etikette unter dem beginnenden Zwang des Komforts von ihrer Starrheit abließ, die Verwendung der kleineren Tische als Spieltische, als kleine Schreibtische, als *tables de toilette*. Als Toilettetisch konnte zunächst jeder kleinere Tisch dienen, auf dem man das Linnen (*toile*) mit den Utensilien der Verschönerung ausbreitete. Davon der Name. Erst im





335. Französisches Marketerie-Kabinett aus Schloß Montargis. Um 1660  
London, Victoria and Albert Museum

18. Jahrhundert gab man diesen Utensilien einen eigenen Platz in bestimmten Fächern und damit dem Tisch eine eigene Form. Auch die *tables de nuit* sind damals aufgekommen; 1717 wird die Bezeichnung zum erstenmal erwähnt. Neu ist ferner die beginnende, dekorative Auflösung der Tischform, die Wegnahme der Selbständigkeit und gleichzeitig die Vermehrung der Zahl der Tische als Folge einer dekorativen Vereinheitlichung im vornehmen Raum. Die Konsoltische (*table console* oder *console*), die ihren bestimmten Platz haben in der Raumarchitektur, werden Mode. Sie sind anfangs noch wirkliche Tischchen. Erst im 18. Jahrhundert verlieren sie ihre Selbständigkeit und gehen in der Wanddekoration auf. Neue Luxusmöbel sind endlich die Leuchtertischchen (*guéridons*), kleine Träger in Tischform, die zum Abstellen der Kerzen, der Nippsachen dienen, Nippmöbel, die zuerst eigentlich noch gar keine Möbel sind. Sie haben die Form von großen Leuchtern und sind geschnitzt oder wie Werke der Goldschmiedekunst behandelt.

Bei den Kastenmöbeln zeigt sich die neue Würde, die große Gebärde in der Steigerung der Form. Die Steigerung ist schon äußerlich, in den Dimensionen, vorhanden. Wieder liegt der Vergleich mit der Tracht nahe. Das gleiche Lebensgefühl offenbart sich in allen Äußerungen. Um den Eindruck des Imponierenden, Majestätischen zu erreichen, erfindet man die äußerliche Steigerung der Größe durch die Perücke „mit Millionen Locken“, durch hohe Paradeschuhe mit feuerroten Hacken, die nur am Hofe getragen werden durften. Sie geht parallel mit der Steigerung in der Architektur, in der räumlichen Kolossalität, in der Schwere der Dekoration. Die Maße gehen auch beim Möbel weit über das Zweckliche hinaus. Die Kästen bekommen das überhohe, unpraktische Volumen. Die Kabinette, selbst die Uhren werden auf Sockel, auf übermannshohe Gehäuse gestellt, damit sie mit der ganzen Umgebung ins Gleichgewicht kommen. Stühle erhalten die überhohe Lehne, so daß sie gleichsam als Piedestal für die gesteigerte, persönliche Würde dienen konnten.

Die Steigerung liegt ferner im Material. Das kostbare Ebenholz ist noch lange Zeit das bevorzugte Material geblieben. Erst gegen Ende der Regierung Ludwigs XIV. wird es als unmodern abgedankt und durch die exotischen Hölzer ersetzt, das *bois de rose* (Atlasholz sagen die deutschen Inventare), *bois d'amarante*, *bois de violette*, *bois de citronnier*. Der düstere, schwere Ton des Ebenholzes bildet zunächst noch den Grund, von dem sich die farbkraftigen Einlagen abheben. Die Verbrämung des Möbels durch kostbare Auflagen und Einlagen bis zur Überladung liegt in der gleichen Absicht des Prunkes um jeden Preis. Es gibt Einlagen aus Marmor, Ornamente und Landschaften in Mosaik, die den Florentiner und Augsburger Möbeln der Barockzeit nachgebildet sind, Einlagen aus Edelmetall, und die letzte Steigerung bilden die Möbel aus massivem Edelmetall. Sie sind in Frankreich bald wieder verschwunden. Als 1688/89 Geldmangel eintrat, erzählt Voltaire im *Siècle de Louis XIV*, kam der Befehl, alle Möbel aus massivem Silber, die damals in großer Zahl bei den hohen Herren vorhanden waren, in die Münze zu bringen. Der König ging mit gutem Beispiel voran und gab die silbernen Tische, Kandelaber, die Kanapees aus massivem Silber, Meisterwerke der Ziselierung aus der Hand von Ballin, gefertigt nach Zeichnungen von Le Brun. Sie hatten zehn Millionen gekostet und brachten einen Erlös von drei Millionen. Diese Möbel aus Edelmetall waren keine Spezialität des französischen Hofes. Auch die Stuarts in England hatten solche Prunkmöbel,





336. Französische Marketerie-Kommode aus Schloß Montargis. Um 1660  
London, Victoria and Albert Museum

Karl II. hatte in Whitehall ganze Appartements in Silber möbliert. Eine Anzahl von Silbermöbeln ist noch in Windsor erhalten. (Vgl. S. 378.) Reste des Silbermobiliars an deutschen Fürstenhöfen in Berlin, Dresden, Hannover werden wir später beschreiben. Die Hauptbestände sind auch hier in Zeiten der Not in die Münze gewandert. Es mag sein, daß bei einigen Fürsten der Nebengedanke, eine Sparkasse für Zeiten der Not zu schaffen, Grund zur Anschaffung war. Primäre Absicht aber war doch sicher die Entfaltung extremen Prunkes. In der gleichen Linie stehen Möbel mit Silbereinlagen, und schließlich ist aus der gleichen Absicht die Verkleidung des Holzes überhaupt zu erklären. Der Ersatz des massiven Schnitzmöbels durch das furnierte Möbel ist im vornehmen Mobiliar der Louis XIV-Zeit durchgeführt worden. Die Folge war die Entwicklung der Marketerie mit ihrer Spezialität, der sogenannten Boulle-Technik. Sie bedarf hier einer Erklärung, weil diese Bezeichnung einen der geschichtlichen Irrtümer darstellt, die durch dauernde Anwendung Bürgerrecht bekommen haben.

Bis zur späten Renaissancezeit hat man nur die Intarsia gekannt. Sie hatte in Italien und später in Deutschland ihre Blütezeit erlebt. Die Technik der Intarsia, in Frankreich *incrustation* genannt, könnte man mit dem Mosaik vergleichen. In das Grundholz werden Ornamente aus wertvollem farbigen Holz oder aus Metall, Elfenbein, Stein eingelassen. In der Barockzeit ist die Intarsia durch die Marketerie verdrängt worden; diese ist ein zusammengesetztes Furnier, das dem Kernholz aufgeleimt wird. Die Technik kannte man, wie erwähnt, schon im Mittelalter. Auf süddeutschen



Schränken war sie alltäglich, seitdem der Tischler Renner in Augsburg im 16. Jahrhundert eine Maschine zum Feinschneiden erfunden hatte. In der Spätrenaissancezeit wurde das Furnier stofflich veredelt und durch exotische Hölzer bereichert. Schon 1578 sprechen die Statuten der *peigniers et tabatiers* in Paris von Möbeln *plaqués en bois d'ébène, en bois de rose et aussi en bois étrangers contrefaits*. Sie wurde auch von den ausländischen, deutschen und italienischen Meistern gepflegt, die unter Heinrich IV. durch Mazarin berufen waren und in der Grande Galerie du Louvre und in der Manufacture des Gobelins hausten. Sie wurde dann bereichert durch Schildpatt, das seit 1570 durch die Portugiesen eingeführt worden war. Schon im Inventar Mazarins von 1653 werden *cabinets d'écaille de tortue avec filets d'ivoire* erwähnt. Ältere Beispiele gab es aber in Deutschland und vordem in Italien genug. (Wir haben S. 292 darauf hingewiesen.) Als Meister der Marketerie am französischen Hof vor Boulle wurden besonders gerühmt der deutsche Hans Kraus, der um 1576 *marqueteur du roi* war und Jean Macé von Blois, der seine Kunst lange Zeit in den Niederlanden ausgeübt haben soll, bevor er 1664 in die Werkstätte des Louvre kam.

Die Spezialität Bouilles, die Marketerie aus Messing und Schildpatt, war schon lange vor Boulle internationale Mode. Ursprungsland war Italien; weiterentwickelt wurde sie in Deutschland. Vielleicht hat man die Technik deswegen mit Bouilles Namen verknüpft, weil Boulle sie vervollkommen hat. Er hat wohl als erster größere Platten von Schildpatt und Zinn verwendet. Diese Platten wurden aufeinandergeleimt, dann wurde das Muster, das auf der oberen Platte eingezeichnet war, mit der Säge ausgeschnitten. So ergaben sich zwei Ausführungen, je nachdem man die Platten wieder zusammenlegte, der *premier effet*, die *partie* oder *boulle*: das helle Messing auf dunklem Schildpattgrund (entsprechend der positiven Intarsia), und die *contre-partie*, der *deuxième effet* oder *contre-boulle*: die Ornamentik in Schildpatt auf Metallgrund (Dunkel auf hellem Grund ist die negative Intarsia). Die Wirkung dieser Einlage ist bunt, scharf, hart; aber sie harmonisiert mit den reichen Metallaufügen und weiter mit der Dekoration des Raumes. Diese Wirkung war wohl auch die Ursache, daß man von der farbigen Holzmarketerie zunächst etwas abkam. Das schwarze Ebenholz in Verbindung mit dem leuchtenden Ornament der Metalleinlage, mit dem warmen Schildpatt gibt eine etwas düstere Pracht, die noch verstärkt wird durch die Vereinfachung der schweren Gesamtform.

Zur Zeit von Boulle wurden beide Arten: die Marketerie mit Schildpatt und Metall und die farbige Holzmarketerie mit figürlichen Mustern, nebeneinander verwendet. Die Muster dieser Holzmarketerie waren damals stereotyp, internationales Zeiteigentum. Vorherrschend Vasen mit Blumensträußen, Tulpen, Jasminen, Rosen und einigen Vögeln, oder ornamentales Bandwerk in Verbindung mit Blumen, disponiert nach der Umrahmung, hell auf dunklem Grund. In ähnlicher Form hat sie gleichzeitig I. B. Monnoyer in Gemälden und Stichen, Jean Vauquer in gestochenen Vorlagen verbreitet. Will man diese Blumenmode noch weiter zurückverfolgen, kann man die Bordüren an flämischen Bildteppichen anführen oder Stichfolgen, wie das 1660 in Deutschland erschienene Blumenwerk des Johannes Thünkel, oder *Cochins Livre de fleurs*, das 1645 in Paris herauskam, und die gestochenen Blumenvorlagen des Nic. Guil. a Flore, die 1638 in Rom erschienen waren. Haben ältere türkische Fayence-Muster Anregung

gegeben? Wahrscheinlich. Auf gleichzeitigen Möbeln ist diese Blumenmarketerie in viel größerem Umfange angewendet worden als auf Möbeln Boulles. Man hat diese Motive als Style des Pays-Bas bezeichnet. Tatsächlich sind in Frankreich die Vorbilder entstanden, nach denen die englische und holländische Blumenmarketerie kopiert wurde. Bei Boulle sind die Muster veredelt, üppiger in der Zeichnung und von Anfang an großzügig stilisiert.

Die Verkleidung des Holzes mit Marketerie hatte weitere Folgen. Die Verbindung von Schildpatt und Metall ist nicht dauerhaft. Die Furniere stehen auf und werden leicht zerstört. Vielleicht war der äußere Zwang, die Ecken durch Metallauflagen zu befestigen, der Grund zur Verwendung von Bronzeappliken, die für die formale Gestaltung so folgenswer war. Von den Bronzeappliken hat immer nur ein Teil ornamentale Bedeutung, der andere Teil hat tektonischen Wert. Er ersetzt die Profile der geschnitzten Möbel, er verfestigt die Marketerie und gibt Schutz gegen Stoß, wie der Eisenbeschlag bei den mittelalterlichen Truhen. Erst in der Rokokozeit sind Zweckform und Kunstform eine homogene Verbindung eingegangen. Beim Möbel der Louis XIV-Zeit über-



337. Sog. Bureau der Maria von Medici. Um 1680

Paris, Musée de Cluny

wiegt noch die außerkünstlerische Absicht der Steigerung, der Repräsentation, die vor Überladung nicht zurückschreckt.

Der Verkleidung des Holzes beim Kastenmöbel entspricht beim Stuhl, beim Konsolisch, beim Schnitzmöbel überhaupt, die Vergoldung. Diese Art der Steigerung ist schon seit dem Mittelalter bekannt. In Frankreich und in den übrigen Ländern hat die Einführung des italienischen Barockmöbels die Anwendung begünstigt und von da ab ist sie beim *meuble d'apparat* bis zum Ausgang des Empire geblieben. Die Technik der Fassung war das gleiche, technisch komplizierte Verfahren mit Grundierung und Blattgoldauflagen wie von jeher in der Plastik, die in figuralen Motiven auch in das Möbel aufgenommen wurde. Moderne Pseudoästhetik will die Fassung des Holzes als ästhetisches Unrecht ansehen, als Ersatzmittel von zweifelhaftem Wert. In Wirklichkeit ist die Vergoldung des Möbels, ganz äußerlich betrachtet, erzwungen von der farbigen Umgebung, der Dekoration des Raumes. Nüchternes Naturholz wäre unmöglich. Man denke sich das Schlafzimmer Ludwigs XIV. in Versailles mit Queen-Anne-Möbeln ausgestattet. Ein ästhetischer Widerspruch. Farbe und Form des Möbels müssen Farbe und Form der Architektur ergänzen.

Aus den gleichen Gründen, nicht nur zur Steigerung der Bequemlichkeit, ist die Polsterung gemacht worden. Der Tapezierer wird wichtiger als der Tischler. Im Spätbarock bleiben vom Holz kaum Reste der konstruktiv wichtigen Teile sichtbar. Erst im Rokoko tritt der geschnitzte Rahmenbau wieder mehr vor. Die Art und Zeichnung der Bezüge wird eine Wissenschaft für sich. Es entstehen eigene Fabriken für farbige Bezüge und Tapeten.

Die Steigerung des Möbels liegt endlich in der formalen Gestaltung. Die Unterschiede gegenüber dem Hochbarock kann man in wenigen Punkten zusammenfassen: weitere Vereinfachung der Gesamtform und Zurechtschneiden auf den wirkungsvollen Umriss einerseits, stärkere Komplizierung im Detail der Dekoration und beginnende Bewegung anderseits. Die Vereinfachung geht wieder Hand in Hand mit der Steigerung der Dimensionen. Nur die Einfachheit garantiert die Mächtigkeit, die kraftvolle Gebärde, die imponierende Geste. Das Vierteilige wirkt kleinlich. Die Stilgröße, die Vornehmheit scheint bedingt durch den Nachdruck der mächtigen Flächen, der starken Profile und später durch den ruhigen Zug der Kurven. Auf der gleichen Linie der Wirkung liegt die Steigerung durch Wiederholung der Motive, der Möbel selbst. (Vgl. S. 340 und 346.) Die großen, zweitürigen Schränke ersetzen jetzt allgemein das zweigeschossige *meuble à deux corps*. Der einfache Kubus mit den großen Flächen bietet der Dekoration erst das richtige Feld. Die Vereinfachung des Umrisses ist auch bei den übrigen Kastenmöbeln zu sehen. Man denke sich ein vierteiliges Kabinett des Barock neben einem Kabinett von Boulle. Gerade diese Vereinfachung der Formen hat dann die Wiederbelebung der Stilformen am Beginn der Louis XVI-Zeit begünstigt. Die Vereinfachung geht in das Detail. Am deutlichsten bei der Umformung der Füße. Die schweren Kugelfüße mit Stegen sind nur für die altertümlichen, monumentalen Marmortische reserviert. An kleinen Tischen sind die Füße als Baluster gebildet oder aus einer komplizierten Kurve aus zwei stehenden Voluten zusammengesetzt. Sie werden allmählich durch eine Volute ersetzt, wobei die Stege verschwinden. Der Prozeß der Umformung der komplizierten Volute zur einfachen Schweifung, zum Geißfuß (*ped de*





338. Münzschrank, gefertigt von A. C. Boule für Kurfürst Max Emanuel von Bayern  
München, Münzkabinett

biche), geht rasch, mit einer natürlichen Konsequenz vor sich. Es ist wahrscheinlich, daß ostasiatische Vorbilder den Anstoß gegeben haben. Chinesische Stühle, Tische aus älterer Zeit haben die geschweifte Form, selbst die Endung in Tierklauen, die wir auch schon im europäischen Möbel gesehen haben. (Abb. 290.) Aber man greift zu fremden Beispielen nur dann, wenn sie auf der Linie der allgemeinen Entwicklung liegen. (Vgl. S. 364. Möglich sind auch andere Erklärungen, die Ableitung aus der klassischen Volute. Als Zwischenformen wären dann Formen anzusehen, wie die Füße der Konsoltische im chinesischen Kabinett, der villa della regina in Turin, die die Form einer langgezogenen Volute haben.)

Durch die Vergrößerung der Dimension, die Steigerung in Form und Farbe erhält auch das Möbel im Raum eine andere Bedeutung. Schon die Renaissance war in bestimmten Fällen vom mobilen Möbel zum stabilen übergegangen. Im Formenschatz des Barock überwiegen die Möbel, die von ihrem Platz nicht entfernt werden sollen. Die dekorative Verschmelzung von Wand und Möbel bringt noch eine weitere Einheit. Das Möbel erhält einen fixierten Platz, von dem es überhaupt nicht mehr entfernt werden kann, ohne daß das tektonische Gleichgewicht des Raumes zerstört wird. Dieser Prozeß einer letzten Vereinheitlichung hat im Spätbarock begonnen, im Rokoko ist die Synthese erreicht worden. Zunächst sind es nur wenige Möbel, die sich diesem Zwange fügen, wie das Bett im fürstlichen Appartement. Das Schlafzimmer mit Bettnische, das sich Hesselin durch Louis Le Vau in St. Sepulcre hat einrichten lassen, ist Prototyp einer allgemeinen Sitte geworden. In der Spätzeit dieser Periode sind auch die Konsoltische schon ein Teil der Dekoration. Sonst ist in der Louis XIV-Zeit die Verbindung von Raum und Möbel noch locker. Wir haben bestimmte Anhaltspunkte. Zeugnisse sind die alten Abbildungen, die Stiche der Architekten, die jetzt noch ohne Möbel ausgegeben werden. Erst in der Rokokozeit hat man die Möbel eingezeichnet. Gewöhnlich sind die Zimmer leer,

neutral. Sie verlangen nach einer Bestimmung durch das Möbel. Nur wenn sie gefüllt sind, ist der architektonische Rhythmus klar. Die meisten Räume der monotonen Fluchten sind noch nicht nach ihrem Ausdruck geschieden. Sie vertragen eine Änderung des Mobiliars, das mit der Wand in Einklang gebracht wird. Der Rhythmus der Architektur wird auf das Möbel übertragen. Von diesen Grundgesetzen einer architektonischen Disziplin in der Anordnung des Möbels sind die einfachsten die Aufstellung in Pendants, gesteigert zur strengen Symmetrie mit betonter Mitte durch Kamine, Tische, Schränke, und endlich die Gleichartigkeit der Typen in den Möbeln, die sich entsprechen müssen, wie Stühle, Konsoltische. Man sucht diesen kleineren Möbeln Nachdruck zu geben durch die Wiederholung, durch die Aufstellung in Massen. In monotonen Reihen (analog der monotonen Kolossalordnung) sind die Stühle an die Wand gestellt. Aus dem Bedürfnis nach entsprechenden, sich wiederholenden Formen sind dann die Garnituren entstanden.

Die vermehrten Ansprüche der höfischen Gesellschaft, die neuen technischen Verfahren, besonders bei Kastenmöbeln, steigerten auch die Ansprüche an das Können der Meister. Aus dem Nutzmöbel wird ein Werk von künstlerischer Präention, viel mehr noch als in der Zeit der Renaissance. Der Beruf des Möbelschreiners wird gehoben; er nähert sich dem freien Künstlertum. Die Bahnen des Handwerks werden verlassen, und die ganze Tätigkeit wird auf eine höhere Stufe künstlerischen Schaffens gestellt. Am frühesten wieder in Frankreich, wo die Krone die besten Meister in ihren Dienst nahm. Die Berufung bedeutete an sich schon eine Auszeichnung. Die städtischen Zünfte suchten den neuen Forderungen nachzukommen, und in einer Verordnung von 1645 wurde dem Schreiner das Recht gegeben, in seinem Werk alle Arten von Bildhauerarbeit selbst auszuführen. Die Schöpfung der Manufacture Royale ist ein weiterer Schritt zur Hebung des Standes, zur Gleichsetzung des Möbelschreiners mit dem Künstler. Aus dem menuisier wurde der ébéniste. Im Laufe des 17. Jahrhunderts ist die Bezeichnung ébéniste allgemein geworden. Als das aus dem Italienischen übernommene Wort ebenista den ursprünglichen Sinn schon verloren hatte, als das Ebenholz unmodern wurde, bekam die Bezeichnung weitere Bedeutung, mit der immer der Nebensinn künstlerischer Tätigkeit verbunden war. Seit 1657 werden die menuisiers en ébène in den Rechnungen der Krone nur mehr als ébénistes bezeichnet. Das Datum kann man sich merken. Es gibt den Zeitpunkt an, von dem ab schöpferische Kräfte sich ausschließlich mit dem Möbel als Kunstwerk beschäftigten. Das will mehr heißen als das Vorgehen früherer Zeit, wo gelegentlich Architekten in das Kunsthandwerk übergriffen, wie in der italienischen Renaissance, oder Ornamentiker Entwürfe für Möbel publizierten. Es bezeichnet den Beginn der großen Zeit in der Geschichte des Möbels überhaupt. Sie hat nicht länger als ein Jahrhundert gedauert, bis der Klassizismus die Trennung von hohen und niederen Künsten einführte und die Beschäftigung mit dem Möbel wieder dem Handwerk überließ.

Will man einen Begriff von dieser künstlerischen Tätigkeit bekommen, muß man Einblick in die geistige Arbeit auf Grund der Entwürfe zu gewinnen suchen. Gerade darin versagen die Nachrichten. Man hat nie Wert darauf gelegt, die Entwürfe zu sammeln. Es ist nicht möglich, die Entstehung eines bestimmten Möbels in allen Stufen zu zeigen. Wir müssen uns den Weg aus Fragmenten rekonstruieren und die zufällig





339. Kasten von A. C. Boulle  
London, Victoria and Albert Museum



erhaltenen Spuren aus verschiedenen Perioden des 18. Jahrhunderts zusammenziehen. Die Arbeit des schöpferischen Ebenisten – nur die großen Namen, die von der Nachwelt als führende Kräfte anerkannt blieben, sind darunter zu verstehen – schloß viel von der geistigen Arbeit des Architekten und des Ornamentikers in sich. Die gesteigerte dekorative Verschmelzung von Wandarchitektur und Möbel bedingte ein Verständnis der räumlichen Werte und letzte Empfindsamkeit für den Ausdruck des Ornamentes. Das Möbel wurde Produkt einer langen Reihe von künstlerischen Erwägungen. Erhalten sind zumeist die Entwürfe, gleichgültig, ob sie von Ornamentikern, Architekten oder von Ebenisten selbst geschaffen sind. Sie sind auch bei Meistern wie Boulle oft nur Reflexionen über ein tektonisches Thema vom Standpunkt des Ornamentikers. Höhere Ansprüche an tektonisches Empfinden stellt der zweite Akt, die Umwertung, die Vorbereitung der Ausführung durch Modelle. Es gibt Modelle für Möbel auch aus früherer Zeit, kleine Stühle, Kästen mit Einlagen, die nichts anderes sein wollen als Proben der Geschicklichkeit. Von diesen sprechen wir hier nicht, sondern von den Modellen für ein bestimmtes Thema. Beispiele aus Wachs sind zwar nur aus späterer Zeit vorhanden, aber wir dürfen die Stufen des Prozesses unbedenklich zurückprojizieren auf den Anfang unserer Epoche. Die Aufgabe ist schon komplizierter. Der tektonische Aufbau in seinen Verhältnissen mit Rücksicht auf die Architektur des Raums und die Dekoration dieses Aufbaues mit Rücksicht auf die Proportionen und auf die Forderungen des Zeitstiles, wie Steigerung und Kontrast. Betrachtet man Gouthières Entwurf zum Schmuckschrank der Marie Antoinette oder die Modelle von Delanois oder von Jacob für ein Bett, an dem die Ornamentik mit einigen Linien angedeutet ist (Abb. 595), so muß man gestehen, daß hier Ansprüche gestellt sind, bei denen man mit dem Begriff Handwerk schon gar nicht mehr auskommt. Was für ein Maß an Reserve erforderte schon die Dekoration, die Verteilung der Ornamentik. Erst nach dem Modell schritt man an die Ausführung auf Grund von Werkzeichnungen. Nun begann die Kollektivarbeit des Ebenisten und des Bronzegießers, die Verteilung der handwerklichen und künstlerischen Anteile, des schreinermäßigen Rahmenbaues und der Ebenistenarbeit. Im Atelier der Meister wie Boulle, Cressent blieben alle Fäden in der Hand des Ebenisten, der selbst Bildhauer war. Andere Meister haben die Ausführung der Bronzen vergeben, nachdem sie eine Skizze oder eine genaue Werkzeichnung davon gefertigt hatten. Eine solche Vorzeichnung ist auf dem Porträt Rieseners zu sehen. Man merkt es dem Möbel selbst an, wo der Ebenist nicht die künstlerische Kraft hatte, die Fäden zusammenzuhalten, oder wo er die Ornamentik dem Bildhauer überließ. Beispiele sind die sogenannten Caffieri-Möbel.

Aus diesem nach Fragmenten rekonstruierten Werdegang ersieht man, welche Ansprüche an den Ebenisten als Künstler gestellt wurden. Überflüssig, das Verfahren unserer Zeit zum Vergleich heranzuziehen. Man darf nicht vergessen, daß die Anschauung über Kunst eine andere war, daß man die Trennung von höheren und niederen Künsten noch nicht kannte, daß der Begriff des Kunstgewerbes noch nicht existierte. Von der Wertschätzung des Möbels können wir uns kaum mehr eine Vorstellung machen. Wir können nur das Interesse bemessen an den Publikationen, die von den Zeiten Bérains und Boullés bis zum Ende des Jahrhunderts in wachsender Flut Frankreich und Deutschland überschwemmten. Man begreift auch, daß



340. Kasten von A. C. Boulle  
Paris, Louvre

diese Proben alten Kunstgewerbes bei den Sammlern von jeher ebenso hoch im Werte standen wie Gemälde, auch wenn die materielle Kostbarkeit der Ausführung nicht groß war.

Diese einleitenden Bemerkungen berücksichtigen in erster Linie die Entwicklung in Frankreich. Sie gelten auch für die übrigen Länder, die Beiträge zur Kunst des Spätbarocks geliefert haben. Nur in den Phasen der Entwicklung bestehen geringe Differenzen. Die kunstopolitische Konstellation in Europa verschiebt sich. Die schöpferischen Nationen der Barockzeit, Italien, die Niederlande, treten in den Hintergrund, Frankreich gewinnt für ein Jahrhundert die Suprematie. Es steht in der künstlerischen Produktion, die unser Thema berührt, auf den Schultern von Italien und Deutschland. Seine Leistung wird bald vorbildlich. Daneben behält Deutschland seine Bedeutung. Der geschichtliche Bericht erfordert Beschränkung aus zwei Gründen. Der eine ist ein äußerlicher: der Mangel an Material bei einzelnen Völkern, wie Italien, Spanien, wo jede systematische Vorarbeit fehlt. Der andere Grund ist wichtiger: es ist die Gleichartigkeit des Prozesses, der mit der einmaligen Schilderung genügend charakterisiert ist.

Der Stil Louis XIV ist kein einheitliches Phänomen. Er ist in langsamer Entwicklung aus unselbständigen Anfängen erwachsen. Die Perioden der Entwicklung folgen einander in gleicher Reihenfolge wie bei den Nachbarstaaten. Sie haben ihre Parallelen in der politischen Geschichte. Die Raubpolitik Ludwigs XIV. gibt auch den Anfängen der künstlerischen Politik ihre Note. Von den Nachbarstaaten, Italien, den Niederlanden, hat der König an sich gerissen, was er brauchte. Die Usurpation fremder Ebenisten und Bronzegießer, Steinschneider, Mosaikarbeiter, Italiener, wie Domenico Cucci, Caffieri, Migliorani, Holländer, wie Pierre Golle, Oppenordt, bezeichnet den Anfang. Diese Männer sind die Begründer der nationalen Schule geworden. Charles Le Brun gibt als Direktor der Manufacture des Gobelins der Kunst die Richtung. Es folgt dann die Periode der Selbständigkeit, auf dem Gebiete der Architektur ebenso wie auf dem Gebiete der Ornamentik, wo Bérain das italienische Barockornament überwindet und in phantasievollen Erfindungen den Ebenisten Vorbilder für Dekorationen weist. Bérain hat nach Le Bruns Tod die Direktion der staatlichen Werkstätten übernommen. Er hat der Kunst des Hofes den schweren Nimbus genommen und ihr das Signum der Grazie, der Heiterkeit aufgedrückt. Von seinen Erfindungen nährt sich auch die Phantasie André Charles Boulles, des führenden Ebenisten, der als Bildhauer, Bronzegießer, Ebenist und Ornamentiker alle Bestrebungen auf dem Gebiete des Möbels zusammenfaßt. In der dritten Phase der Entwicklung, der Verbreitung des Stiles, läßt der persönliche Einfluß des Königs nach. Der Hof tritt als Auftraggeber nach dem politischen Mißgeschick zurück und überläßt die Rolle des Mäzens der Gesellschaft. Der höfische Stil wird als Stil der Gesellschaft in seinen Ansprüchen gemildert und erhält seine eigene französische Note. Die Zeit des Überganges zur Régence stellt künstlerisch den Höhepunkt dar.

Alle Phasen der Entwicklung reflektieren im Werke von André Charles Boulle. Boulle ist Abkömmling einer Ebenistenfamilie, deren Heimat wahrscheinlich Verrière im Kanton Neuchâtel in der Schweiz war. Sie wohnte seit Generationen im Louvre; 1642 ist Boulle dort geboren. Er beschäftigte sich zuerst mit Malerei, mit Plastik, wie fast alle großen Ebenisten, wurde sogar Mitglied der Akademie. Erst seit 1664 war





341. Kommode von A. C. Boulle  
Paris, Hodgkins

er Ebenist im Hauptberuf. Mit Erfolg. „Le plus habile de Paris dans son métier“ wurde er von Colbert dem König gegenüber gerühmt. 1672 wurde er zum Hoflieferanten ernannt. Der Titel brachte große Vorteile. Nicht nur freie Wohnung in der Galerie des Louvre, auch Befreiung von den engen Zunftschranken. Alle Einzelheiten, die zum modernen Möbel gehörten, auch die Bronzen, durfte er in seiner Werkstatt selbst herstellen. Er avancierte dann zum ersten Ebenisten. In seiner Werkstatt hatte er 26 Mitarbeiter, Spezialisten aus allen Fächern. Er selbst als Oberleiter war ein Mann von vielseitigem Können: „Architecte, peintre, sculpteur en mosaïc, ébéniste, ciséleur et marqueteur du Roy“ wird er im *Mercure de France* genannt. Unter den Ebenisten, die Frankreichs Ruhm begründeten, steht Boulle an erster Stelle. Er war schon zu Lebzeiten berühmt. Der König Philipp von Spanien, die Herzöge von Savoyen, Lothringen, die Wittelsbacher Kurfürsten in Köln und Bayern, sogar der Fürst von Siam gehörten neben dem Königshause, dem französischen Hochadel zu seinen Kunden. Als 1725 die bayrischen Prinzen Paris besuchten, versäumten sie nicht, das Atelier des Meisters sich anzusehen, erzählt der *Mercure de France*. Boulle war ein Mann von vielseitigem, künstlerischem Interesse, ein Sammler von krankhafter Leidenschaft, der trotz des riesigen Verdienstes beständig in Schulden steckte. Kein Prozeß, keine Drohung von Louvois konnte diese Leidenschaft dämpfen. Die Begeisterung hat ihn ruiniert. 1720 ist die Sammlung des fast achtzigjährigen Ebenisten verbrannt. Aus der Bittschrift an den



342. Konsoltisch von A. C. Boulle  
München, Nationalmuseum

König erfahren wir Näheres über die unersetzlichen Werte, die damals verloren gingen. Nicht weniger als 48 Zeichnungen von Raffael, das Tagebuch Rubens' von seiner italienischen Reise, Handzeichnungen aller Schulen, Bronzen von Michelangelo, Gemälde, Medaillen sind damals vernichtet worden. Dazu eigene Arbeiten, Möbel mit „marqueterie de cuivre et d'écaillé de tortue“, wie Möbel mit „marqueterie de bois de couleur“, Tische, Kastenuhren, Schreibtische, Kommoden, Bibliothekschränke, ferner Kaminbänke nach neuem Modell, Wandarme, Lüster, Münzschränke, große, zweitürige Kästen, Gueridons, Truhen (coffres) und einige alte Kabinette. Außerdem fünf Kisten mit Modellen farbiger Holzmarketerie, von Blumen, Vögeln, Tieren, Blättern und Ornamenten, die zumeist von Boulle in seiner Jugend verfertigt waren. Mit diesem Verzeichnis ist ein annähernd vollständiger Musterkatalog aller Möbelsorten der Firma gegeben. Es fehlen nur die Stühle mit Marketerie. Wir erfahren auch mit der nötigen Bestimmtheit, daß die farbige Holzmarketerie neben der Marketerie aus Schildpatt und Metall bis in die letzte Zeit gepflegt wurde. 1732 ist Boulle hochbetagt gestorben. Seine Kunst hatte sich überlebt. Später, beim Übergang zum Klassizismus ist sie vorübergehend wieder in Mode gekommen. Abgestorben ist sein künstlerisches Erbe nie. Seine Werkstätte wurde von seinen Söhnen übernommen, die schon lange unter ihm arbeiteten, von Jean Philipp und Charles Joseph. Charles André, genannt Boulle de Sève, und Pierre Benoit hatten ein eigenes Atelier. „Les singes de leurs père“ werden sie von Mariette genannt. Daß sie die Tradition bis zum Ende des Rokoko fortleiteten, kann als positive Leistung gebucht werden.

Über Boules künstlerische Art sind wir zwar durch sichere Quellen gut unterrichtet,



Schreibtisch, gefertigt von A. C. Boulle für Max Emanuel von Bayern  
London, Duke of Buccleuch







343. Tischchen. Signiert A. C. Boulle  
Paris, Hodgkins

durch Handzeichnungen im Musée des Arts décoratifs (Schränke, Tische, Schreibtische, Kommoden), im Louvre (Zweiflügelschrank, Abb. 334, und Kabinett), durch eine kleine von ihm selbst im Stich publizierte Sammlung von Entwürfen mit Uhr, Schreibtischen, Kabinetten, Gueridons, Tischen, Girandolen, Wandarmen. (Nouveaux dessins de Meubles et ouvrages de Bronzes et de Marqueterie, inventés et gravés par André Charles Boulle.) Über seine Arbeiten für die königlichen Schlösser, unter denen die Ausstattung der Appartements des Dauphin (1681 ff.) in Versailles als Wunderwerk gerühmt war, sind archivalische Aufzeichnungen erhalten. Trotzdem ist es schwer, von der künstlerischen Persönlichkeit Bouilles eine klare Vorstellung zu bekommen. (Die Boulle-Möbel in englischen und spanischen Schlössern, in der Hofburg in Wien und sonst sind noch nicht auf ihre genaue Entstehungszeit geprüft; nur die Museen bieten leicht zugängliche Beispiele.) Die Boulle-Möbel sind ein Begriff geworden, in den man wahllos französische und ausländische Erzeugnisse hineingestopft hat. Kein Meister ist so sehr nachgeahmt worden, nicht nur von seinen Söhnen, sondern auch von anderen gleichzeitigen und späteren Ebenisten. Die meisten französischen Boulle-Möbel sind in der frühen Louis XVI-Zeit entstanden, als man der Rokokokunst satt war und wieder auf die schweren Möbel des Spätbarock als Muster zurückgriff. Signierte Boulle-Möbel aus dieser Zeit von guten Ebenisten wie J. A. U. Erstet, Balthasar Lieutaud,

Jacques Dubois, Levasseur, Joseph Baumhauer, Delorme und Weisweiler sind in der Wallace Collection in London. Andere von Montigny, G. Jacob sind im Garde-Meuble in Paris. Von solchen signierten Nachahmungen, die sich durch zierlichere, minuziös durchgeführte Bronzen und kleinliches Detail als Arbeiten der ausgehenden Rokokozeit verraten, muß man ausgehen, wenn man den Vorrat der bekannten Boulle-Möbel auf ihre Authentizität prüfen will. Die Zahl der Möbel, die mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit als Produkte seiner Werkstätte bezeichnet werden dürfen, wird dadurch sehr reduziert. Hier muß eine nach Gattungen getroffene Auswahl genügen, um so eher, als eine gewisse Neigung zum Typisieren herrscht, die mit der Verwendbarkeit der gleichen Marketerie auf verschiedenen Möbeln in Zusammenhang gebracht werden kann.

Man darf annehmen, daß auf den frühen Möbeln Bouilles die farbige Holzmarketerie vorherrschte, wie beim gleichzeitigen französischen Mobiliar überhaupt. Es sind nur wenige Beispiele erhalten, die uns aber genügend Aufschluß geben. Wir müssen hier Möbel anderer Meister der gleichen Zeit zum Vergleich heranziehen. Aufschluß geben uns zunächst Beschreibungen, von denen wir hier ein Beispiel aus dem Inventar der Krone von 1685 zitieren (J. Guiffrey, *Inv. gén.* II, p. 176): *Un bureau de marqueterie à fleurs de bois de diverses couleurs sur fond d'ébène représentant sur le dessus un vase de fleurs posé sur un bout de table avec oyseaux et papillons et aux quatre coins, les chiffres du roy couronnez, et le tout enfermé par un frise de même marqueterie aux coins de laquelle est une fleur de lys, et au milieu une coquille entre deux bandes de bois violet et filets blancs; il y a trois grands tiroirs fermans à clef dont les entrées de serrures et anneaux sont de bronze doré, posé sur cinq boules de bois noircy, garnies au milieu d'une coquille de bronze.* Die Beschreibung einer Kommode ist ein typisches Beispiel. Die Blumenmarketerie auf Ebenholzgrund wird öfter angeführt als die *marqueterie de cuivre* mit anderem Material, ebeine et bois violet. Schildpatt wird selten genannt. Die einzelnen Motive dieser Blumenmarketerie sind auf verschiedenen Möbeln zu verfolgen. Eine Kommode mit geschweiffter Front aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Musée des Arts décoratifs in Paris trägt ein großes Mittelmotiv, eine Vase mit Blumen, und als Eckmotive kleinere Sträube. Eine andere dieser Art ist in Cluny (B. 557). Älter noch ist die Garnitur von Möbeln, die aus Schloß Montargis (Orléanais) in das Victoria and Albert Museum in London gekommen ist, zwei Schreibtische, davon einer mit aufklappbarem Deckel, ein Kabinettsschrank (Abb. 335), der den deutlichen Beweis dafür liefert, daß die englischen und holländischen Möbel mit Blumenmarketerie französischen Mustern nachgebildet sind, und zwei Kommoden (Abb. 336). Bei der Kommode läßt die Gesamtform mit ausgeschnittenen Füßen, die bei der einen in (etwas späteren) Bronzeschuhen mit Geißfüßen ruhen, bei der anderen mit Akanthusranken dekoriert sind, eine Datierung auf etwa 1660 als möglich erscheinen. Die Form des Schreibtisches mit Schubladen seitlich des Knie Loches, mit Balusterfüßen und schweren Stegen und des Kabinettsschranks auf Kugelfüßen legt eine Entstehungszeit um 1650 nahe. Damit stimmt zum Teil auch die Form der Bronzebeschläge überein. Was die Marketerie von der ähnlichen Blumenmarketerie Englands, wo sie erst nach 1670 nachweisbar ist, und Hollands, wo erst nach 1680 Beispiele vorkommen, unterscheidet, ist die großzügige Stilisierung, die Vermischung mit Motiven der klassischen Ornamentik, der schwerzüge Akanthus, die Tierklauen (auf der unteren





344. Kommode, gefertigt im Atelier von A. C. Boulle  
Schloß Ansbach

Tür des Kabinetts), die Verwendung von Masken auf dem Steg des einen Schreibtisches (die *masques grotesques* werden auch in oben genannten Inventaren oft zitiert), die Verwendung von Elfenbein und Perlmutter zur Bereicherung der farbigen Erscheinung. Wozu die Abschweifung? Zunächst können mit diesen Daten zwei Möbel mit Zinn- einlagen auf Eichenholz im Cluny-Museum, die in der Geschichte des französischen Möbels eine wichtige Rolle gespielt haben (Molinier), einer anderen Zeit zugewiesen werden. Das sogenannte Bureau der Königin Maria von Medici (Abb. 337), das im Aufbau mit den genannten Schreibtischen aus Montargis genau übereinstimmt, aber in der Bandwerkornamentik mehr an Bérain erinnert, muß als Werk der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bezeichnet werden. Noch fortschrittlicher ist das Bureau des Maréchal de Créqui (Nr. 555). Bei diesem muß das Wappen auf den Marschall François de Créqui (gest. 1687) bezogen werden. Der Form des Schreibtisches werden wir in dieser Zeit noch öfter begegnen. Auf Schloß Stolzenfels ist ein Schreibkabinett auf gewundenen Füßen mit reichen Zinneinlagen, das der Erzbischof von Trier, Johann Hugo von Orsbeck, 1700 von einem Antwerpener Tischlermeister Hendrik van Hoefft (oder Juest) gekauft hatte. Es hat einige Ähnlichkeit mit dem bureau. Im Münchner Residenzmuseum und im Nationalmuseum sind wenig spätere Beispiele aus der Zeit des Kurfürsten Max Emanuel; andere sind in Wien und Windsor. Mit dieser Abschweifung wird auch die Umgebung Boulles einigermaßen gezeichnet und so seine Eigenart deutlicher profiliert.

In frühen Möbeln Boules ist der naturalistischen Blumenmarketerie ein breiter Raum zugewiesen. In erster Linie ist zu nennen ein Kabinettschrank der Wallace Collection (X, 32) auf einem Tisch, der auf schweren Hermen (Ceres und Bacchus) und einer mit Marketerie verzierten Rückwand ruht. Das Kabinett, mit fünf Schubläden seitlich des Mittelfaches, wiederholt mit wenigen Variationen das Obergeschoß des Kabinetts aus Montargis. Über dem Mittelfach ist eine Bekrönung in Bronze, Trophäen mit dem Porträt-Medaillon Ludwigs XIV. Schon damit ist die frühe Datierung nicht weit von 1670 gegeben. Im gebauchten Fries ist die Lilie des königlichen Wappens wiederholt verwendet. Die Marketerie wiederholt die gleichen Ornamente, die oben beschrieben sind, Akanthus, Blumensträube, Masken und (seitlich) groß stilisiertes Rankwerk, aber vollendet in der Zeichnung und viel feiner in der Tönung. Ein ähnliches Kabinett ist im Schlafzimmer des Königs in Versailles. Ebenso vollendet ist die Marketerie auf einem anderen Werk der Frühzeit, dem Münzschrank des Kurfürsten Max Emanuel im Münchener Münzkabinett (Abb. 338). Die vergoldeten Bronzen, wie der Blattfries im Gesims sind in der Zeichnung gut, in der Ausführung fast grob. Die minuziöse Bearbeitung von Bronze ist immer ein Zeichen für Entstehung in der Louis XVI-Zeit. Den Hauptschmuck bilden die trefflichen Panneaus der Türen, Vasen mit Blumen, Vögel, Schmetterlinge auf der Außenseite, Papagei und Nußhäher auf der Innenseite, umrahmt von dünnen Akanthusranken in Metallmarketerie auf Ebenholz, die von Eckmasken ausgehen und in krausen Linien enden. Von diesen Frühwerken aus kann der Versuch gemacht werden, in die übrigen Möbel Boules zeitliche Ordnung zu bringen.

Unter den Prunkmöbeln im Stile Boules stehen voran die großen zweitürigen Schränke. Die Rokokozeit hat diese wuchtigen Kästen vorübergehend aus dem vornehmen Mobiliar ausgeschaltet. In der Louis XVI-Zeit wurden sie wieder aufgenommen, damals sind auch die meisten Boulle-Schränke entstanden. Der Spätbarock bemühte sich durch den Reichtum der Ausstattung die schweren Kuben hoffähig zu gestalten. Die Dekoration ist an den Kasten angetragen; der Aufbau wird dadurch nicht verändert. Eine architektonische Durchgestaltung ist nicht versucht. Man möchte als frühes Werk von Boulle den Schrank der Sammlung Jones (Nr. 1) im Victoria and Albert Museum, London, ansehen, nicht nur, weil er in alter Art zweigeschossig gebildet ist mit vier Türen, auch weil er am deutlichsten den Kubus wahrt (Abb. 339). Der Sockel und das abschließende Konsolgesims treten wenig vor. Als Schlagleiste dient ein Pilaster. Die Motive der Dekoration in weißem und vergoldetem Metall auf schwarzem Ebenholz, sorgfältig graviert, lehnen sich an den Formenschatz Bérains an. Das Rankenwerk hat noch eine gewisse Schwerflüssigkeit; die gekräuselten Ranken erinnern an den Münchener Münzschrank. Die Front ist in sechs ungleichwertige Felder aufgeteilt. Der Akzent liegt auf dem Mittelfeld, das durch eine Ovalkartusche auf blauem Grund mit Monogramm Ludwigs XIV. betont ist.

Ein Ebenholzschrank im Louvre (Abb. 340), der aus den Tuileries stammt, und ein noch besseres, ganz ähnliches Exemplar in der Sammlung Stieglitz (Roche, *Le mobilier français en Russie*, Pl. 1) sind durch den Originalentwurf im Musée des Arts décoratifs als Werke Boules gesichert. Der Aufbau ist einheitlicher. Der Sockel ist mehr betont, das Abschlußgesims ist strenger antikisch profiliert und trägt einen sich verjüngenden Aufsatz, der den Kubus erleichtert und das Ganze mehr zusammenfaßt. Die Schlagleiste läuft durch



345. Kommode, signiert E. Doirat  
Schloß Bamberg

und ist in den Sockel verkröpft. Von den Feldern der Frontseite sind die mittleren durch die Größe und die Form betont. Sie tragen als Dekoration Panneaus mit den bekannten Motiven der Holzmarketerie, große Vasen mit Blumen auf geschweiftem Sockel, seitlich die gleichen Papageien wie auf dem Münchner Schrank. Die Bronzebänder der Türen, die in Akanthusblätter enden, sind in die übrige Ornamentik verflochten. Mit diesen Beispielen, wozu noch ein Schrank im Musée des Arts décoratifs gehört, ist die Zahl der originalen Boulle-Schränke schon erschöpft. Teilweise original ist noch ein halbhoher Schrank der Jones Collection (Nr. 2). Die übrigen Schränke, die in den Katalogen der großen Sammlungen als Arbeiten Bouilles bezeichnet werden, halten einer genauen Prüfung nicht stand. In der Gliederung, in der Form des Sockels und des Aufsatzes stimmen mit diesen Möbeln im Louvre und Petersburg überein drei Schränke in Windsor, ein Schrank der Versteigerung San Donato und drei Schränke in der Wallace Collection (X, 30 und XII, 6). Von den Schränken in Windsor trägt einer auf dem Mittelfeld zwei Ovalreliefs: die Flucht von Paris und Helena und den Raub der Sabinerinnen, ein zweiter mythologische Szenen in Flachreliefs. Die Schränke der Wallace Collection haben Büsten und ähnliche Reliefs: Apoll und Marsyas, Apoll und Daphne. Die Auflagen allein schon sind ein Beweis, daß die Schränke in der Louis XVI-Zeit entstanden sind. Der Raub der Sabinerinnen ist auch auf dem Mittelpanseau eines halb hohen Schrankes der Wallace Collection (XXI, 9), das von Etienne Levasseur gefertigt ist, als Auflage verwendet. Das Relief Apoll und Marsyas erscheint wieder auf einem halb hohen Schrank der Wallace Collection (XV, 1) von Josef Baumhauer.



Auch die seitlichen Reliefs: Sommer und Herbst (bei XII, 6) des zweiten Schrankes erscheinen wieder auf Möbeln des gleichen Meisters. Dazu kommen noch Unstimmigkeiten in der Anlage, wie die kleinen Kränze an Stricken, die zwar schon bei Boulle vorkommen, in dieser Form aber an Motive in den geschnitzten Panneaus der Rousseaus in Versailles erinnern. Gerade in diesen Nebensächlichkeiten verrät sich die späte Entstehung.

Bei einem anderen Schrank des Louvre (Nr. 5) geht wenigstens der Entwurf auf Boulle zurück. Die Rötelzeichnung eines Kabinetts im Musée des Arts décoratifs bringt ähnliche Formen; auch die Voluten in den Ecken kommen bereits im Entwurf vor. Die Provenienz des Möbels, das aus den Tuileries stammt, scheint ebenfalls für eine Originalarbeit Boules zu sprechen. Trotzdem dürfen auch hier Bedenken nicht verheimlicht werden. Die Gesamtfläche der Front ist ein Panneau, über das die Schlagleiste gelegt ist. Die Seiten bringen unvollständige Ornamentik und sind isoliert undenkbar. Diese starke Vereinheitlichung, Konzentration, die durch den Aufsatz noch verstärkt wird, läßt an sich schon an die Nachrokokozeit denken. In den späteren Originalzeichnungen Boules bleibt immer mehr eine Addition der Flächen. Dazu kommen noch einzelne Motive, die Bedenken erregen. Über die Hauptfläche sind zierliche Blattkränze zerstreut, in die kleine Auflagen aus Bronze, Attribute des Schäferlebens, der Jagd, verflochten sind, leichte Motive, die im Charakter mehr in den Anfang der Louis XVI-Zeit passen als in die Barockzeit. Diese Motive kommen öfter vor. Auf dem Londonnery Kabinett von Levasseur in der Wallace Collection (XII, 4), auf einem Schrank der gleichen Sammlung (XII, 3) mit einem Regulator in der Mitte, wahrscheinlich ebenfalls von Levasseur, und auf zwei Kabinetten im Schloß Windsor (Laking, *The furniture of Windsor Castle*, Pl. 30), Möbel, bei denen die Entstehung in der Louis XVI-Zeit außer Zweifel steht. Damit gewinnt die Vermutung, daß der Schrank des Louvre eine gute Nachahmung der Louis XVI-Zeit vielleicht von Levasseur ist, noch mehr an Wahrscheinlichkeit. Im Aufbau stimmt mit dem Kasten im Louvre bis in Einzelheiten überein ein Kasten der ehemaligen Sammlung Hamilton, bei dem als Auflagen noch zwei sitzende, disputierende Figuren verwendet sind: die Religion und die Weisheit, die schon auf dem genannten Entwurf Boules vorkommen.

Auch die Bibliotheken und die halbhohen, zweitürigen Schränke (Anrichten), die Boulle zugeschrieben werden, sind zumeist in der Louis XVI-Zeit entstanden. Viele von den Möbeln im Louvre und in der Wallace Collection sind von den oben erwähnten Meistern signiert. Wahrscheinlich ist, daß der Typus in dieser Form eines liegenden Kubus mit Glasfenstern oder mit einem Mittelrisalit schon von Boulle geprägt wurde. Die Einfachheit, konstruktive Richtigkeit hat dem Möbel dann die Beliebtheit bei Beginn des Klassizismus verschafft. Wie bei den großen Schränken, hat man damals die altertümliche Stilisierung beibehalten, um die gewaltsame Vereinfachung zu rechtfertigen.

Im folgenden beschränken wir uns darauf, die Entwicklung der Typen in ausgewählten Beispielen zu zeigen. Auch beim Kabinettschrank haben spätere Arbeiten die vereinfachte, auf den eindeutigen Kubus reduzierte Form. In der Régence-Zeit ist auch dieses Möbel aus der Mode gekommen, bis es in der Zeit Louis' XVI. in neuer Aufmachung als exklusives Prunkmöbel wieder auftaucht. Zuerst wird auch hier die hergebrachte Trennung von Gestell und Kasten noch beibehalten. Originale Beispiele fehlen. Die



346. Konsoltisch aus Schloß Bercy. Um 1715  
Paris, Louvre

Kabinettschränke in der Galerie d'Apollon im Louvre von Levasseur können als Vertreter eines originalen Boulle-Typus gelten, der durch Originalzeichnungen im Musée des Arts décoratifs bezeugt ist. Sie haben ein Gestell in Tischform, dessen rückwärtige Stützen durch eine Rückwand (fond) verbunden sind, mit balusterförmigen, kantigen, sich verjüngenden Füßen mit Widderköpfen. Die reichdekorierte Zarge der Vorderseite ist durchbrochen oder durch eine Mittelstütze mit dem Sockel verknüpft, ein Motiv, das an Entwürfe von Ducerceau erinnert. Darauf das Kabinett, gegliedert durch figürliche Vorlagen auf Löwenfüßen, mit einem Relief Ludwigs XIV. Prunkvoller sind die großen dreiachsigen Kabinette, die ebenfalls nur in Nachahmungen der Louis XVI-Zeit bekannt sind. Eines ist im Petersburger Privatbesitz (Roche Pl. IV), ein anderes in Montague House in London.

In die Gattung der exklusiven Prunkmöbel gehören die coffres de toilette, wozu der Louvre eine Originalzeichnung von Boulle besitzt, und die coffres de mariage, von denen eine Reihe von Originalen und Nachahmungen erhalten ist in Windsor, in der Wallace Collection (XI, 3, XXI, 41), beim Herzog von Buccleuch, beim Herzog von Devonshire in Chatsworth und sonst öfter.

Für die Entwicklung der Kommode geben die Zeichnungen, Stiche von Boulle und Bérain, sowie die alten Inventare sichere Anhaltspunkte. Der Spätbarock bevorzugt die geschlossene Form, die altertümliche Kiste mit Schubladen auf kurzen, geschweiften Füßen, den einfachen Kubus, dessen Vorderwand durch die tabliers in der Mitte fast bis zum Boden herabgeführt ist (vgl. Abb. 344). Im 18. Jahrhundert werden zuerst die Fassade, dann die Seiten geschweifft, bis allmählich von den Stützen aus die Bewegung den ganzen Körper umformt. Versuche, den Kubus in das Ornamentale aufzulösen, wie sie die Stiche Bérains zeigen, sind Experimente des Ornamentikers geblieben. Eine Kommode der Wallace Collection (XVI, 53), die sich genau an einen Stich von Bérain anschließt, ist wieder eine Imitation der Louis XVI-Zeit. Einfache Kommoden von Boulle sind nicht nachweisbar. Vielleicht ist aus seinem Atelier eine Kommode mit drei Schub-

laden, die an der Vorderseite Frauenmasken tragen, in Schloß Ansbach (Abb. 344). In Prunkmöbeln geht Boulle seine eigenen Wege. Er verkleinert den Körper und präpariert die Stützen heraus. Bei zwei Kommoden im Louvre (Nr. 6 u. 7) mit tischartiger Form sind die hohen Füße geschweift, von Akanthusblättern eingefäßt und durch starkbetonte Linien vom Schubladengeschoß abgetrennt, das durch eine Maske akzentuiert ist. Komplizierter noch sind die beiden Kommoden der Bibliothèque Mazarine, die schon im Inventar von 1718 beschrieben werden. (Abb. Molinier 2, Pl. V.) Der Möbelkörper ist klein, der nebensächliche Stützenapparat trägt den Hauptakzent. Der Körper mit zwei Schubladen, dekoriert mit Schildpattmarketerie, hat Sarkophagform, die von venezianischen Truhen inspiriert erscheint, und wird von Kreiselfüßen getragen. Die Stützen, geschweifte Hermen mit Frauenköpfen und Flügeln, in Löwenpranken endigend, sind übereck, fast ganz frei vorgestellt. Die Verbindung liegt in der gleichmäßigen Kurvatur der Linien, in der Bewegung, die alle Formen ineinanderspielen läßt. Das Möbel ist zur dekorativen Plastik geworden, mit dem ausgesprochenen Charakter von Repräsentation und Prunk. Es gibt verschiedene Ausführungen dieser Kommoden auch im Louvre, in der ehemaligen Sammlung Hamilton und noch öfter. Eine Kommode mit drei Schubladen, mit Pfosten seitlich des abgerundeten Körpers, die die überkragende Platte tragen, eine Form, die uns ähnlich auf Zeichnungen Boulles begegnet, war 1929 bei Hodgkins, Paris (Abb. 341).

In ähnlicher Weise wird auch der Tisch neu geformt. Wenn wir mit einem authentischen Beispiel von der Hand Boulles anfangen wollen, müssen wir ein Spätwerk heranziehen und von diesem aus die Entwicklung zurückverfolgen. Wir beginnen mit einem zusammengesetzten Möbel, das als Typus das Resultat einer langen Entwicklung ist, dem Schreibtisch mit dem Wappen des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern, jetzt im Montague House in London (Tafel XII). Max Emanuel, der Neffe Ludwigs XIV., hat während des spanischen Erbfolgekrieges über ein Jahrzehnt, bis 1714, in St. Cloud residiert. Mit diesen Daten ist die ungefähre Entstehungszeit angegeben. Es ist nicht glaubhaft, daß das Möbel in späterer Zeit aus München weggekommen wäre, wahrscheinlich wurde es weggegeben, als der Hof des Fürsten aufgelöst wurde. Der prunkvolle Schreibtisch steht auf geschweiften Füßen, die in Voluten enden, wie italienische Möbel, und durch ein Fußbrett verbunden sind; er ist abgeschlossen von einem gegliederten Aufsatz, dessen Mittelnische von einer prunkvollen Bronzeuhr bekrönt ist. Der figürliche Dekor akzentuiert architektonisch wichtige Teile. Den Aufsatz gliedern Hermen, die vier Jahreszeiten, über denen bayrische Löwen mit Schildern sitzen. In den Schildern sind Emailmedaillons mit Allegorien. Die Mitte der Zarge ist durch eine Satyrmaske betont. Auf der oberen Schweifung der Füße sind Frauenköpfe und Satyrmasken. Das Möbel ist schon räumlich ganz anders empfunden als die älteren, streng frontalen Möbel Boulles. Die Füße sind übereck gestellt, der Aufsatz tritt vor und zurück, und entsprechend ist die Bewegung der Formen gesteigert in der Schweifung der Füße, in der Kurvierung der Fußplatte und der Tischplatte. Von der Stilstufe dieses Möbels ist nur ein kleiner Schritt zu den Werken von Cressent, der in seinen Frühwerken deutlich an Boulle anknüpft. Die Form des Tisches kehrt dann wieder bei den verschiedenen Varianten des bureau plat. Immer sind die geschweiften Füße übereck gestellt, mit Masken dekoriert, die die Richtungsdivergenzen noch deutlicher festlegen. Die Bewegung wird



durch die Bronzen unmittelbar übergeleitet in die Zarge, deren Mitte durch Satyrköpfe akzentuiert ist. Ein solches Möbel steht an der Grenzscheide zweier Stile. Es bildet den Abschluß einer langen Entwicklung und weist deutlich in die Zukunft. Von den Werken der Folgezeit unterscheidet es sich durch die Art der Verkleidung des Holzes und durch die relative Schwere der Proportionen. Die stilistischen Merkmale der Folgezeit, die wir kurz mit den Begriffen Bewegung und Akzentuierung festlegen können, sind schon deutlich ausgeprägt.

Es gibt eine Reihe von Tischen der Spätzeit Boulles. Zwei große bureaux plats sind im Louvre (Nr. 8 u. 9), ein Schreibtisch ist in Versailles. Sie zeigen wieder deutlich, wo später Cressent angeknüpft hat. Nur die kräftigen, geschweiften Füße, die mit Hirschklauden enden und am Knie gratige Voluten tragen, haben die schwere Plastik des Spätbarock. Die Breitseite der Zarge ist durch Rücklagen aufgelöst, die seitlichen Fächer sind mit schweren Bronzen eingefaßt. Alle Mittel- und Eckpunkte sind durch Masken akzentuiert, die Felder der Zarge noch scharf umrissen und in altertümlicher Art mit Metallmarketerie (*seconde partie*) ausgefüllt. Andere, ebenso reiche Beispiele in der Wallace Collection (XVIII, 57 und einfacher XV, 4). Ein A. C. Boulle signiertes Tischchen mit geschweiften Füßen, Frauen- und Satyrmasken, Schubladen im Mittelriß mit der Zarge war 1929 bei Hodgkins, Paris (Abb. 343). Von diesen Spätwerken aus können wir den Weg nach rückwärts fragmentarisch zurückverfolgen. Wichtige Wegweiser

sind die Zeichnungen für drei bureaux plats und Schreibtische in der Art des bureau ministre im Musée des Arts décoratifs. Den älteren Typus, der in den Inventaren der Krone oft beschrieben wird, bilden die Schreibtische auf acht Füßen, die durch Stege verbunden sind, mit Schubladenreihen, die an den Ecken durch konsolenartige Pilaster verstärkt sind, und mittlerem Fach, dem Knieloch. Ein gesichertes Originalwerk von Boulle ist nicht bekannt. Möbel aus der Zeit gibt es fast in allen Sammlungen. Hervorzuheben sind als gute Beispiele der Schreibtisch in der Pariser Sammlung Dutuit im Petit Palais, der Schreibtisch im Museum in Dijon mit hübschen Régence-Motiven, ein sehr gut erhaltener Schreibtisch im Victoria and Albert Museum und ein Tisch im Besitz des Prince Belosewski-Belozerski (Roche Pl. 2) in



347. Französischer Barockstuhl  
des 17. Jahrhunderts. Aus Schloß Effiat  
Paris, Musée de Cluny

Petersburg, der noch am meisten Anrecht hat, als Originalwerk von Boulle angesprochen zu werden.

Von den Konsoltischen darf ein Möbel im Nationalmuseum München (mit Metallinlagen, sechs Füßen, die oben mit Akanthusranken und Satyrmasken besetzt sind, und geschweiftem Steg mit mittlerem Bronzeaufsatz) als originales Werk von Boulle bezeichnet werden (Abb. 342). Es stammt aus der Münchner Residenz. Eine fast wörtliche Kopie von Fr. Leleu ist in der Wallace Collection. Andere Typen finden sich unter den Zeichnungen.

Eine Übersicht über die Werke Bouilles muß auch die Uhren und die übrigen kunst-



348. Fauteuil. Spätzeit Louis XIV.  
Paris, Musées des Arts décoratifs

gewerblichen Arbeiten erwähnen, die jetzt unentbehrlicher Bestandteil des meuble d'apparat geworden sind. Die kleinen Standuhren, die auf Sockeln an der Wand angebracht waren (horloge d'applique) oder auf dem Kamin standen, die großen Kastenuhren auf reich dekoriertem Sockel, die mit den Kabinetten und Münzschränken als gleichwertige architektonische Akzente im Prunkraum aufgestellt waren. Bei diesen großen Kastenuhren wird die Verschmelzung von Gehäuse und Aufsatz das Thema der plastischen Gestaltung. Bei älteren Beispielen der Zeit Bouilles steht die geschweifte Uhr als selbständiger Teil auf einem hermenartigen, sich verjüngenden Sockel, der reiche Marketerieeinlagen trägt. Beispiele sind in der Wallace Collection, in Versailles (von 1706), im Berliner Schloßmuseum, in Dresden. Zu den besten gehören die Prunk-Uhren in Schloß Moritzburg

(Sachsen). Eine Uhr (die allein nochmals in der Wallace Collection [II, 26] vorkommt) ruht auf einem geschweiften, eingeschnürten Schaft mit Volutenstützen, der ganz mit später Boulle-Marketerie überzogen ist. Bei späteren Uhren wird der Aufsatz als figürliches Motiv gebildet, das inniger mit dem Sockel verbunden ist. Erst bei Cressent ist mit graziös bewegtem Umriß vollständige Verschmelzung erreicht. Als figurale Motive dienen die alltäglichen Allegorien, wie Herkules und Atlas (Uhr im Conservatoire des Arts et Métiers in Paris, von 1712) oder Apoll auf dem Sonnenwagen, wie bei der bekannten Uhr in Fontainebleau, von der eine veränderte spätere Wiederholung mit reicheren Bronzen, wahrscheinlich von Cressent, sich in der Münchener Residenz befindet. Anspruchsvoller Reichtum und Wucht der Erscheinung machen diese Standuhren zu besonders charakteristischen Beispielen des Mobiliars der Zeit Ludwigs XIV.

Das Atelier Boulles lieferte nicht nur Möbel, Uhren, sondern auch reine Bronzearbeiten, wie Lüster, Wandarme und andere kunstgewerbliche Dinge. Ein Spiegel, dessen Rückseite ganz mit lustiger Ornamentik in der Art Bérains in Schildpattmarketerie dekoriert ist (in der Wallace Collection), stammt nach dem Wappen etwa aus dem Jahre 1722. Ein Tintenzeug aus der gleichen Sammlung ist datiert 1712. Zierschachteln in Bronzefassung (*boîtes à musique*), die dann in späterer Zeit immer wieder nachgeahmt wurden, gibt es mehrere. Boulle hat auch mit anderen Meistern zusammengearbeitet, dem Bronzegießer Domenico Cucci, dem Goldschmied Claude Ballin, den Bildhauern Girardon, Warin und Opstal.

Die übrigen Ebenisten aus der Zeit Boulles, die in den Rechnungen des Hofes vielfach genannt werden, sind nur Namen geblieben. Erwähnt werden darf Alexandre Jean Oppenordt (1639–1715), der Vater des Architekten Gilles Marie Oppenordt. Von einem weiter nicht bekannten Ebenisten E. Doirat ist nach der Signatur die prunkvolle, schwere Kommode im Schloß Bamberg gefertigt, die trotz der massigen Form schon der Übergangszeit zum Regence angehört.

Neben den Ebenisten treten die *chaisiers*, die Stuhlmacher, an Geltung zurück. Extreme Prunkmöbel waren Aufgabe der Ebenisten oder der Goldschmiede. Die Schnitzerei verliert an Bedeutung, weil die Fassung unbedingte Forderung ist. Anspruchsvolle Schnitzmöbel werden den Bildhauern überlassen.

Vorläufer der Konsoltische sind die Ziertische im italienischen Ge-

schmack mit figürlichem Dekor, wie der Tisch, angeblich aus Vaux, dem Palaste Fouquets, jetzt im Louvre. Er wird von Putten getragen, deren Körper in Löwenfüßen endet. Die älteren Beispiele der Konsoltische behalten die vier Füße noch bei, bilden sie aber im ornamentalen Sinne um als schlanke, kantige Baluster mit Einschnürungen, überkleidet mit Bandwerk und besetzt mit Akanthusblättern. Diese urnenförmigen Balusterfüße sind ein Charakteristikum der Louis XIV-Möbel geworden. Auch die Zarge wird reich dekoriert, die Mitte ist durch eine Kartusche betont. Später, nach 1700, empfand man auch diese Formen als noch zu schwer, zu massig. Die Auflösung ergreift zuerst die einzelnen Teile, und schließlich wird die Gesamtform als unselbständige Teilform gebildet. Bei einem Beispiel im Louvre aus der Zeit um 1715 (Abb. 346) sind die Füße Ornament geworden. Sie sind durchbrochen, unstabil, als gegenständliche Hermen



349. Fauteuil des späten 17. Jahrhunderts  
Paris, Musées des Arts décoratifs



geformt, die durch Blumengehänge verbunden sind, und stehen auf Sockeln, von denen aus die kurvierten Diagonalstege sich nach der Mitte ziehen. An der Zarge wird die durchbrochene Mittelkartusche (*tablier*), die mit großen Ranken Verbindung mit den Ecken sucht, zur Hauptsache. Die letzte Phase, die unmittelbar zum Rokoko überleitet, bezeichnet der eigentliche Konsoltisch (*table console*), ein halbiertes Tisch, der an die Wand angelehnt ist (daher auch *console d'applique* genannt) und auf zwei geschweiften, konsolenartigen Füßen, den *pieds de biche*, ruht. Die ungemeine Verschiedenartigkeit der Einzelformen zu beschreiben, den Übergang von der vierteiligen Kurve zur einheitlichen, geschwungenen Kurve, die gleichzeitige Auflösung der Platte, die mit ihrer Kurvierung in das ornamentale Gefüge eingreift, die Auflösung der Zarge, bei der die Kartusche immer mehr den Akzent an sich reißt, im einzelnen zu zergliedern ist nicht möglich. Selbstverständlich gehen bei diesem Prozeß der Umbildung fortschrittliche und rückständige Formen immer nebeneinander her. Figurale Motive, die an italienische Vorbilder erinnern, bleiben, je nach dem Geschmacke des einzelnen Künstlers.

Reich an Variationen sind die Stühle. In dem Vielerlei der Einzelformen geben auch hier die Grundlinien der allgemeinen Entwicklung, Auflösung und gesteigerte Bewegung, einige Handhaben zu einer zeitlichen Ordnung, die aber keine sklavische Ordnung sein kann, weil immer verspätete (Abb. 347) und entwickelte Formen nebeneinandergehen. Man hat, um mit einem Detail zu beginnen, die gewundenen und gedrehten Barockfüße lange beibehalten, selbst als die Balusterfüße schon allgemeingeworden waren. Diese geraden, mit Ornamentik überladenen Balusterfüße sind wieder das eigentliche Charakteristikum der Louis XIV-Stühle (Abb. 348). Sie ruhen meist auf abgeplatteten, geschnitzten Kugeln und sind durch Querstege in H-Form oder durch Diagonalstege (*croisillon*) verfestigt (Abb. 349). Etwas später tauchen die Konsolenfüße auf, deren Voluten auf dem Kopfe die Zarge tragen. Sie bilden mit ihren Variationen den Übergang zu den geschweiften Füßen, mit denen die Stege verschwinden. Der Prozeß der Entwicklung von der geraden Stütze zur komplizierten Kurve und von da zur einfachen Schweifung ist in allen Ländern der gleiche. Ostasiatische Vorbilder sind vielleicht von Einfluß gewesen. (Vgl. S. 345.) Die Zarge ist gewöhnlich mit Stoff bespannt. Die geschweiften Stützen der Armlehnen sind selten durch durchgehende Eckstützen in sichtbare Verbindung mit den Füßen gebracht. Am Ende des Jahrhunderts wird die Armlehne durch kleine Polsterauflagen (*manchette*) dem gesteigerten Komfort angepaßt. Die Lehne hat an Volumen gewonnen. Sie ist viel höher geworden als in der Barockzeit, meist einfach rechteckig, später oben gekurvt oder bogenförmig abgeschlossen, leicht geneigt und ganz mit Stoff überzogen. Ihre Größe gibt dem Stuhl den Ausdruck der Würde, die imponierende Gebärde, die zeremonielle Steifheit. Sie paßt sich dem Charakter der soignierten Steifheit des spätbarocken Menschen an.

Es ist auf nordische, englische Einflüsse zurückzuführen, wenn in dieser Zeit auch die bequemere, an die bergère erinnernde Abart mit gepolsterten Seitenlehnen (*oreilles*) vorkommt, der *confessional* oder *fauteuil de commodité*. Der *Fauteuil*, erweitert mit offenen oder geschlossenen Seitenlehnen, ergibt das *Kanapee*. Vorgänger sind die Bankformen, die an das englische *daybed* erinnern, große Bänke mit einer (oder zwei) hohen schrägen Seitenlehnen, in reicher Schnitzerei, mit Rohrgeflecht, später gepolstert, auf



350. Barockbett aus Schloß Effiat  
Paris, Musée de Cluny

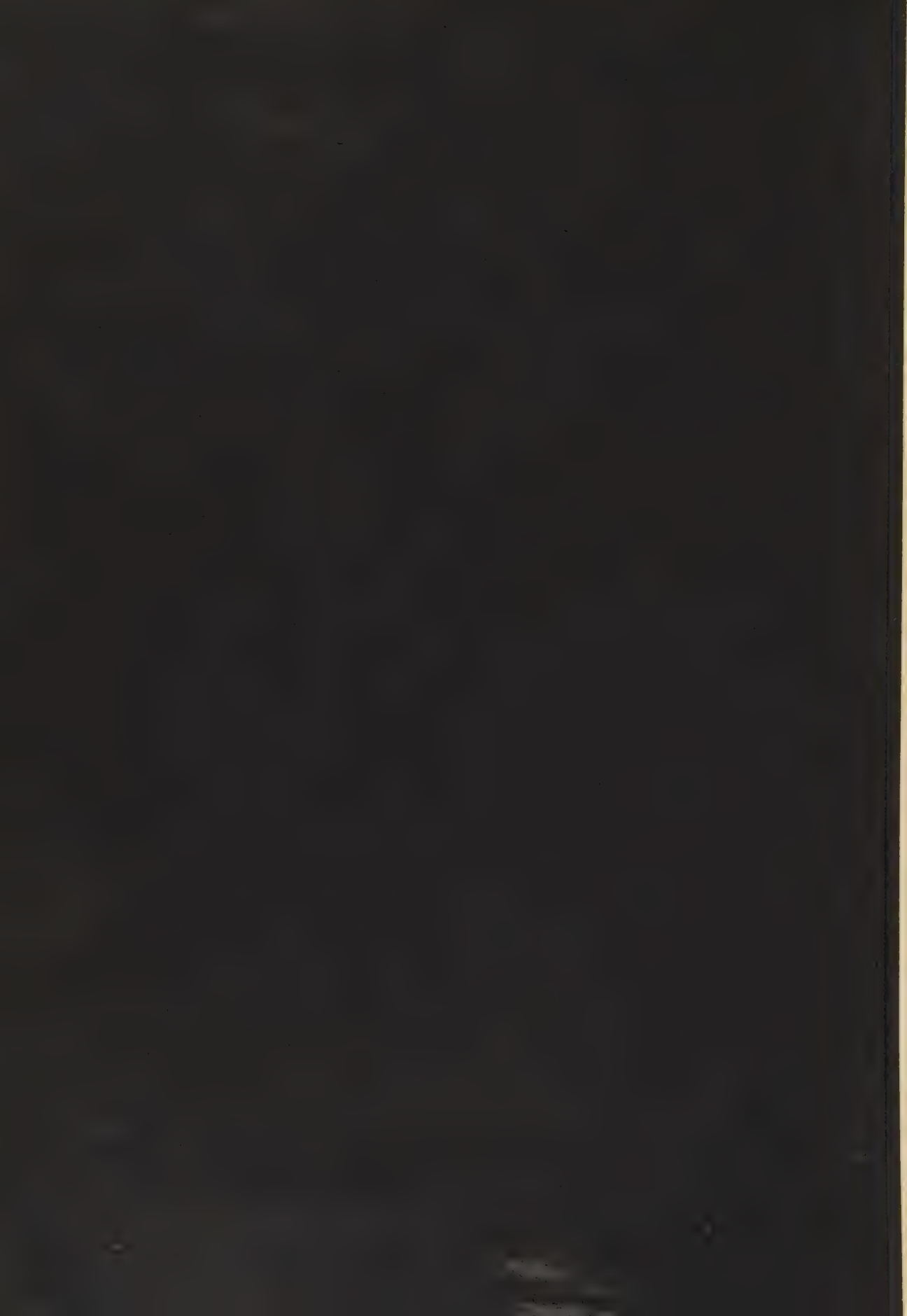
acht oder mehr kurzen Füßen mit Stegen. Sie sind mit Kissen ausgestattet und werden *lit de repos* genannt. Ein reiches, geschnitztes französisches Beispiel ist auf einem Bilde von Pater in der Wallace Collection zu sehen. Das Kanapee ist eine der wenigen Erfindungen der Louis XIV-Zeit, die mehr das Bedürfnis nach Komfort als nach Luxus eingegeben hat. Es ist ein Ruhebett mit Seitenlehnen, später mit Rücklehnen. Die Form kann in ihrer späteren Entwicklung als verbreiteter Lehnstuhl beschrieben werden. Der Name (aus dem mittelalterlichen *conopeum* = Mückennetz) ist erst nach Mitte des Jahrhunderts aufgekommen, 1663 wird er zum erstenmal erwähnt. Gegen Ende des Jahrhunderts ist er durch das Wort *Sofa* verdrängt worden, das zunächst das gleiche Möbel bedeutet. Zusammen mit *Fauteuil*, Stühlen und *Taburett* bildet das *Sofa* die klassischen Komponenten des *Salonmobiliars*, der *Garnitur*. Sie ist bis zur Neuzeit geblieben. Das Repertoire der Sitzmöbel wird ergänzt durch kleine Stühle sowie durch die *Taburets* (auch *placet* genannt) und durch die mehr zeremoniellen *Faltstühle* (*ployants*, deren Füße gewöhnlich wie Speichen eines antiken Wagens geformt sind), die in Mengen geordnet an der Wand stehen. Kostbare Prunkmöbel sind hauptsächlich durch die wertvollen Bezüge unterschieden in Seide, Samt mit Stickerei, venezianischer *Brokatelle*, Genueser Samt, *Petit-Point*-Stickerei mit figürlichen Szenen, mit Zickzackstickereien (*point d'Hongrie*) oder wellenförmigen Mustern (*point de la Chine*), bis später die Bildteppiche allgemein Mode werden.

Die gleichen Stoffe kehren auch bei einer Reihe von anderen Möbeln wieder, beim Ofenschirm (*écran*), der seine endgültige Form als Rahmen auf kurzen Konsolfüßen erhält, beim *Paravent*, der bisher meist aus Lackplatten gebildet wurde, und beim Bett. Das Bett wird jetzt zu ungemeinen Dimensionen ausgebaut und mit größtem Luxus ausgestattet. Es ist ein geschlossener, riesiger Kubus aus Stoff (Abb. 350), für den man bald eigene Einbauten im Zimmer errichten mußte, die *Alkoven*, um die Einheitlichkeit des Raumes wiederherzustellen. In fürstlichen Schlafzimmern ist das Bett noch durch *Balustergeländer* abgetrennt. Möbel sind diese stabilen Häuser aus Stoff eigentlich nicht mehr. Die Form ist einfach; der künstlerische Wert liegt nur in der Qualität des Stoffes. Das Bett ist immer noch das wichtigste Repräsentationsmöbel, eben ein *lit de parade*, geschaffen als Schaustück im vornehmsten Raum, in dem man auch die Besuche empfängt. Der *Alkoven* ist die allgemeine Besuchsecke, nicht nur für den intimeren Kreis. Der mittelalterliche Aufbau mit vier bekleideten Pfosten, die den Himmel tragen, bleibt bis zum Ende der Epoche. Erst im 18. Jahrhundert werden die vorderen Pfosten weggelassen (*lit à la duchesse*). Es gibt noch andere Formen, wie das Bett der *M<sup>me</sup> de Sévigné* im Carnavalet-Museum in Paris, mit drei gleich hohen, oben geschweiften Seiten, vorne offen, so daß es bei Tag als *Sofa* dienen konnte. Beim fürstlichen Bett bildet die Wandseite (*dossier*) mit den Pfosten das feste Gerüst, an dem die beweglichen Vorhänge angebracht sind, die leichteren (*bonnes graces*) und die geraden Bahnen an den Ecken (*cantonnières*). Der Himmel ist mit Kränzen behängt, deren Enden meist in *Lambrequins* ausgeschnitten sind. Die verschiedenen Vorhänge unterscheiden sich in der Farbe; die äußeren sind beim Prunkbett mit Stickerei überladen, die inneren, beweglichen, stehen farbig in Kontrast. Dazu kommt noch das Vielerlei an Posamenterie, die Verschiedenartigkeit der Farben in der Stickerei. Das Ganze in seiner Mächtigkeit, mit der prunkvollen Aufmachung, der lauten Gebärde kann geradezu als Prototyp im Mobiliar des absolutistischen Zeitalters gelten.





Schönbrunn, Musikalische Unterhaltung. (Spielzimmer der Kaiserin im Mißvergnügen 11. (1786)  
Dresden, Gemäldegalerie.



## DEUTSCHLAND

Das Zeitalter des Absolutismus bringt auch in Deutschland große Umwälzungen. Die künstlerische Bedeutung der Städte hat seit der Spätrenaissance abgenommen, der Schwerpunkt wird jetzt ganz in die Residenzen der Fürsten verlegt. Damit erhält auch die Kunst einen anderen Charakter, sie wird höfisch. Diese Wandlung ist nicht so durchgreifend wie in Frankreich. Schon deshalb nicht, weil das Gebiet nicht einheitlich ist, weil fürstliche und reichsstädtische Territorien nebeneinander liegen. (Wir werden die allgemeine Situation im 18. Jahrhundert S. 489 schildern.) Die Auflösung des großen Reiches in Einzelgebiete zwingt nach wie vor zu einer geschichtlichen Darstellung in Form von lose aneinandergereihten Bildern. Jedes Land, jeder Stamm hat seine eigene Entwicklung, die von der geographischen Lage und von der politischen Situation bedingt ist.

Im südlichen Deutschland wird München das einflußreichste Kunstzentrum. Die älteren Sitze kunstgewerblicher Produktion, Städte wie Augsburg, Nürnberg, Ulm, werden überflügelt; sie sind nur mehr Sitz der ausführenden Meister, die künstlerische Initiative von den Hauptstädten empfangen. Der Import italienischen Barocks bildet überall den Anfang. Als man unmittelbar nach dem Dreißigjährigen Krieg den Anschluß an die allgemeine Kunstentwicklung zu gewinnen suchte, bot sich der italienische Barock, der Weltmachtstellung erlangt hatte, von selbst als Vorbild an. Schon im späten 17. Jahrhundert ist dann der französische Einfluß zu spüren. Am bayrischen Hof hat die politische Konstellation die Invasion italienischer Kunst begünstigt. Die savoyische Prinzessin Henriette Adelaide hat als Gemahlin des Kurfürsten Ferdinand Maria Künstler ihrer Heimat an den Hof gezogen. Der Geschmack der Kurfürstin, die am Turiner Hof aufgewachsen und durch ihre Mutter mit dem französischen Königshaus verwandt war, bestimmte das künstlerische Gepräge der neuen Bauten. Agostino Barelli, der Architekt der Münchener Theatinerkirche, hat für die Kurfürstin die Wohnräume in der Münchener Residenz 1665–67 umgebaut, und Antonio Pistorini hat diese Räume eingerichtet.

Man könnte den Stilcharakter dieser Räume, der sogenannten päpstlichen Zimmer, kurz charakterisieren als italienischen Barock mit einer betonten Nuance französischen Einflusses. In Turin selbst ist nichts Ähnliches. Das Schlafzimmer mit dem Alkoven ist gleichzeitig mit den ersten Beispiele dieser Art auf französischem Boden. Es sind noch wenige Reste der ursprünglichen Einrichtung erhalten, Möbel, die von einheimischen Meistern ausgeführt sind, wahrscheinlich nach Anregungen von Pistorini. Moderner italienischer Stil verbindet sich mit vererbter deutscher Art. Alle technischen Charakteristiken sind uns schon von den Kabinettschränken her bekannt. Ein Tisch trägt in der Marketerie die Signatur Esser und Wolfhauer, vermutlich Namen Münchener oder Augsburger Ebenisten. Die schwulstigen figuralen Motive im Schnitzwerk der Füße, übereck gerichtete Nymphen, die die Tischplatte tragen, erinnern an italienische Vorbilder. Die Platte aus Marmormosaik liegt in einer Umrahmung von Metalleinlagen auf Schildpattgrund, die wieder ein Beweis dafür sind, daß die Technik international



war, bevor ihr Boulle den Namen gab. Man muß diese Tische mit den schweren Kabinetschränken aus der gleichen Zeit, vielleicht der gleichen Werkstatt, in den Trierzimmern der Münchener Residenz (Abb. 351) und im bayrischen Nationalmuseum zusammenstellen, bei denen die italienische Note noch mehr zugunsten deutscher Tradition zurückgedämmt ist.

Unter dem Kurfürsten Max Emanuel begann bald der Einfluß der eben erstarkten französischen Kunst. Wieder war die politische Konstellation fördernd. Durch Vermählung der Schwester Max Emanuels 1680 mit dem Dauphin trat das bayrische Fürstenhaus in verwandtschaftliche Beziehung mit Ludwig XIV. Es folgte das Bündnis mit Frankreich vor dem spanischen Erbfolgekrieg und nach der Schlacht von Ramilliés der Aufenthalt des bayrischen Kurfürsten in Frankreich von 1706–14. Bis zur Rückkehr des Kurfürsten hatte der Oberhofbaumeister des Fürsten, Henrico Zuccali, ein Graubündner, der Münchener Kunst die Richtung gegeben. Unmittelbar nach der Rückkehr wurde der in Paris ausgebildete Josef Effner zum Hofbaumeister ernannt, und dem Einfluß der französischen Kunst wurden Tür und Tor geöffnet. Der Wechsel im Geschmack zeigt sich auch im Möbel. Unter den älteren Werken hat der Sturm der Verheerung gewütet. In der Rokokozeit wurden sie bald als veraltet beiseite geschoben. Man kann vor den wenigen Resten den Widerwillen der Rokokogeneration allerdings verstehen. Für ein französisch geschultes Auge sind diese Möbel wahre Monstra an Geschmacklosigkeit, in der Gesamtform mehr als im Detail. Die Schreibkästen im Münchener Nationalmuseum sind turmartige Aufbauten, bekrönt von einer Uhr. Ein Schreibpult im germanischen Museum ist ein Ungetüm, auf schweren Volutenfüßen mit tabernakelförmigem Aufsatz (Abb. 352). Er ist wohl italienischem Vorbild nachgebildet; denn die Form kommt öfter vor, auch in Pommersfelden. Die Marketerie aus Schildpatt und Metall ist gut, modern im Sinne französischer Vorbilder. Marots Stiche haben als Quelle gedient. Die Möbel sind vermutlich in München entstanden. Leute wie der „Galanterie- und Clopaturkistler“ Johann Puchwiser (tätig am Münchner Hof 1702–45) und sein Nachfolger Georg Sebastian Gughelhorn (1745–90 tätig), haben bis in die Spätzeit des 18. Jahrhunderts Schreibkästen und Rahmen mit Einlagen in Messing, Zinn, Silber, Gold, Schildkrot, Alabaster und Elfenbein gefertigt. Feiner in der Form ist ein Möbel aus etwas späterer Zeit (etwa 1670), das im Typus an das Bureau des Marshalls von Créqui erinnert, ein Schreibtisch mit verschiebbarem Deckel und Aufsatz, getragen von Hermen an der Frontseite, in den päpstlichen Zimmern der Münchener Residenz (Abb. 353). Die Motive der Metalleinlagen auf Schildpatt verherrlichen Max Emanuel als Besieger der Türken. Leichter in der Form, ganz im Schema der früheren Boulle-Arbeiten, sind zwei Schreibtische mit Schildpattmarketerie und ein Damenschreibtisch mit Chinoiserien auf Elfenbeingrund im Nationalmuseum. Auch in Augsburg wurden solche Prunkmöbel mit Einlagen aus Perlmutt, Stein, Glas u. a. in Massen angefertigt. Gerühmt werden hier Heinrich Eichler (gest. 1719) und dessen Schüler Johann Mann (gest. 1754), der seine Schreibtische, Kabinette, Spiegel mit Schildpatt, Bernstein, Lapislazuli und anderen dekorierte. Der Kunsthistoriker Weigel rühmt in seinem Buche: *Abbildung und Beschreibung der Gemein nützlichen Stände* (Regensburg 1698) außer diesen noch den Augsburger Tischler Ellrich als Künstler in der Fabrikation von Landschäftlein, Laubwerk, Blumen, Früchten auf Contours in englischer (!) Manier, Spieltischen, Schreibtischen.



351. Barockkabinett der Zeit des Kurfürsten Ferdinand Maria  
München, Residenzmuseum

Der erhaltene Vorrat an Möbeln dieser Art ist sehr groß. Doch kann bisher noch keines mit einem bestimmten Namen verbunden werden. Man hat auch kein intensives Interesse, die „Schöpfer“ dieser überladenen Prunkstücke kennenzulernen.

Viel moderner sind die Möbel, die nach dem spanischen Erbfolgekrieg unter der Oberleitung Effners entstanden sind. Effner hatte in Paris, wahrscheinlich bei Boffrand gelernt. Er hatte sich als Ornamentiker nach Bérain und Marot gebildet. Er hatte auch schon den Beginn der Régence im Werke Oppenordts gesehen. Seine frühen Dekorationen in Schleißheim sind noch gelöstes Louis XIV. Aber die Klassifikation sagt im Grunde gar nichts, weil die individuelle Note das Bestimmende ist, die leichte Temperierung der volkstümlichen, italienisierenden Elemente, die phantasievolle Frische, die sinnliche Wärme der Stammesanlage, die rasch den Weg zur aufgelöstheit des Rokoko findet. Aus der langjährigen Verbannung hatte Max Emanuel eine Menge von Einrichtungsgegenständen mitgebracht, deren Transport allein gegen 8000 Gulden kostete. Diese französischen Möbel bildeten dann das Vorbild für die einheimischen Produkte. Für die Ausstattung der Bauten begründete der Fürst eine eigene französische Hofkistlerei (das Epitheton ist mehr Qualitätsmarke), die zeitweise bis zu 80 Gesellen, lauter Deutsche, beschäftigte. Leiter war Adam Pichler (gest. 1761), der auch 1709–15 in Paris ausgebildet worden war. Aufgabe dieser Werkstätte war die Schnitzarbeit der Vertäfelung und auch Möbel. Beispiele aus den wenigen Jahren dieser Übergangszeit bilden nur Konsoltische in Schleißheim, Nymphenburg und in einigen Räumen der Münchener Residenz. Der Zusammenhang mit französischen Vorbildern des Louis XIV. ist nicht zu verkennen. Es sind schwere Tische auf balusterförmigen Füßen mit ornamentalen Stegen, wie sie schon früher beschrieben wurden. Leichter sind dann Konsoltische mit hermenartigen Füßen, die an Möbel Bouilles erinnern, mit Satyrköpfen, die aus dem Formenschatz Le Pautres übernommen sind (Abb. 355). Die Zarge ist durchbrochen, in Gitterwerk aufgelöst und durch eine Mittelkartusche akzentuiert. Der stilistische Charakter der Ornamentik entspricht schon dem französischen Régence.

Die moderne Gesinnung sieht man beim Vergleich solcher Möbel der Effnerzeit mit der Ausstattung eines Schlosses aus dem fränkischen Kulturkreis, Pommersfelden. Trotz der späteren Entstehung in der Régencezeit bleibt bei diesen mehr provinziellen Werken der altertümliche, barocke Charakter. Die Meister der Möblierung waren Handwerker, keine Ebenisten vom Schlage eines Boulle. Genannt wird Ferdinand Plitzner, der als Kunstschreiner in Eyrichshof ansässig war. Er hatte in Ansbach beim Hofschreinerei-Inspektor Matouche gelernt. Seit 1713 arbeitete er für Pommersfelden. 1716–20 fertigte er das Porzellankabinett mit der ganzen Ausstattung. Vorübergehend lieferte er auch nach Wien. Er starb 1724 in Eyrichshof. Das Pommersfeldener Spiegelkabinett ist eines der frühesten und prunkvollsten Beispiele dieser Art in Deutschland. Ornamentale Gedanken, die aus Stichen Marots übernommen sind, gehen mit dem ostasiatischen Porzellan, das als Dekor verwendet ist, enge Verbindung ein und bilden mit den vergoldeten Holzauflagen, den geschnitzten Konsölen und den Konsoltischen ein einheitliches Ganzes. Trotz der technisch vollkommenen Leistung behält der Raum in der Formgebung eine betonte Note provinzieller Rückständigkeit. Diese Überfülle an Motiven, die älteren und modernen französischen Vorbildern nachempfunden sind, war nur deutschem Auge genießbar. Von





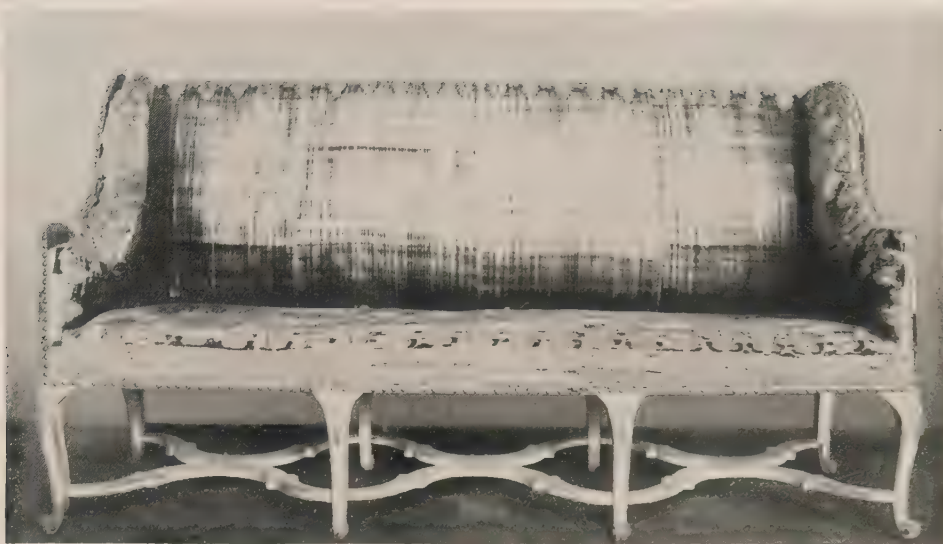
352. Schreibtisch aus Schleißheim  
Nürnberg, Germanisches Museum

ähnlichem Charakter sind Einzelmöbel. Ein Prunkkabinett von der Hand Plitzners aus Nußholz mit Elfenbeineinlagen und vergoldeten Schnitzereien besteht aus einem Konsoltische mit übereck gestellten Hermenfüßen, geschweiften Stegen, auf denen Nixen



353. Schreibtisch, gefertigt für Kurfürst Max Emanuel  
München, Residenzmuseum

ruhen, einer Platte mit durchbrochener Zarge und einem Aufsatzkasten, dessen Seitenteile schräg nach vorn gerichtet sind. Tisch und Kasten sind mit Elfenbeineinlagen überladen, selbst die tektonisch nebensächlichen Stellen sind mit Einlagen dekoriert. Auf das Detail selbst ist größte Sorgfalt gelegt. Die Ornamentik hat schon die frische Zierlichkeit der neuen Zeit, aber die Gesamtform ist unproportioniert, schwer, eben stilistisch rückständig. Sie wäre in Frankreich nur am Anfang der Louis XIV-Periode denkbar. Die gleiche Altertümlichkeit charakterisiert das Hauptwerk Plitzners, das er bei seinem Tode 1724 unfertig zurückgelassen hatte und das dann von dem Ansbacher Hofschreinerei-



354. Kanapee der Zeit Max Emanuels  
München, Nationalmuseum

Inspektor Matouche vollendet wurde. Es ist ein dreiteiliges, durch Vorlagen gegliedertes Schreibpult mit Aufsatz, mit langgezogenen Eckvoluten als Stützen und kanne-  
lierten Füßen. Die Form ist ungemein massig, nur die Ornamentik, das zierliche Band-  
werk der Metalleinlagen auf Schildpatt, ist wieder fortschrittlich. Zur Steigerung sind  
kostbare Auflagen verwendet, im Aufsatz kostbare Silbertreiarbeiten von Thelot, Elfen-  
beinreliefs und ein allegorisches Gemälde von Byss, die die Form erst recht zerstören. Man  
hat das Gefühl, daß den Auflagen zuliebe der Schreibschrank diese derbschwere Kasten-



355. Konsoltisch nach Entwurf von I. Effner. Um 1720  
München, Residenzmuseum



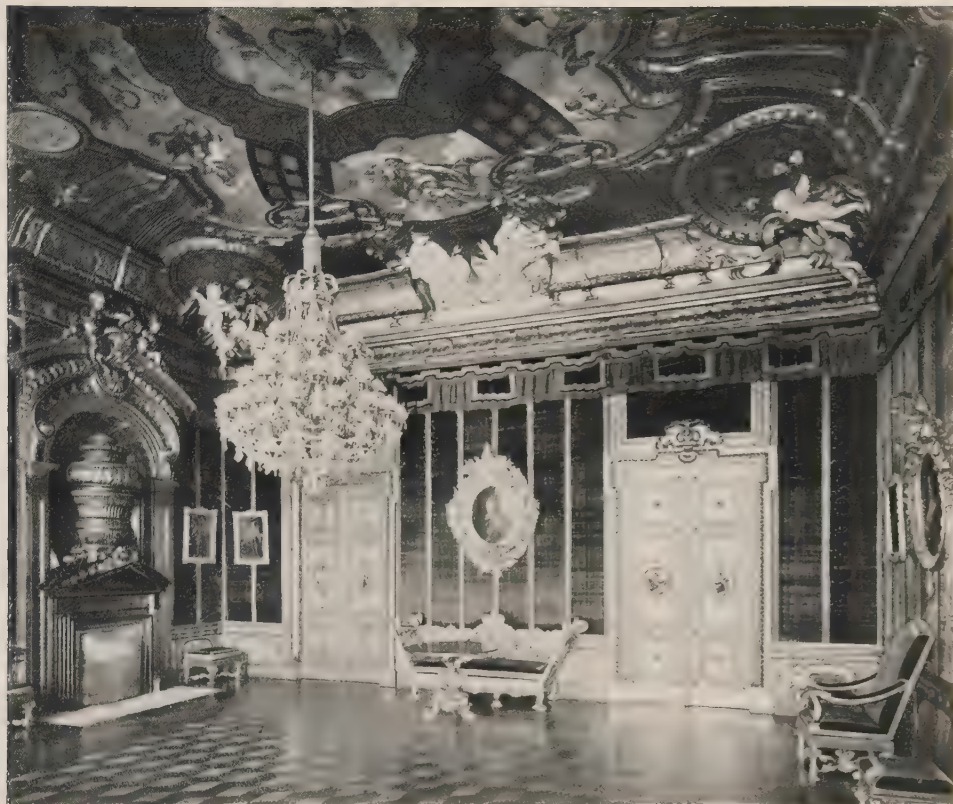
form erhielt. Moderner ist ein zweiter, wenig späterer Schreibkasten mit Holzfurnier und Wachsreliefs als Auflagen der seitlichen Türen des Aufsatzes. Der Unterbau hat Tischform; die Füße sind ein Nachklang der eckigen Balusterform der Louis XIV-Zeit. Die Abrundung der Ecken und die Schweifung des Mittelfaches des Aufsatzes der Schubladen des Tisches verrät das Streben nach leichter Gefälligkeit. Als Meister dieses späteren Stücks kommt wahrscheinlich der Kunstschreiner Servazius Prickard, der seit 1705 in Bamberg ansässig war und dort 1742 gestorben ist, in Frage. Die Vertäfelung verschiedener Räume im Pommersfeldener und Bamberger Schloß wird ihm zugeschrieben. Er hat auch für den Reichsvizekanzler Schönborn und für den Prinzen Eugen in Wien gearbeitet.

Von dem Kintzelsauer Schreiner H. D. Sommer sind ein großer, 1684 datierter Kabinettschrank und ein Tisch im Charlottenburger Schloß gefertigt, die ursprünglich zur Einrichtung des Heidelberger Schlosses gehörten. Ein Tisch von dem gleichen Meister in Schloß Neuenstein ist signiert und datiert. Eigenartig ist das reiche Fournier mit Schildpatt und farbig untermaltem Horn. Die strenge kubische Form des Kabinettschranks mit bekrönender Galerie ist die damals hochmoderne Louis XIV-Form.

Das nördliche Deutschland zeigt ein anderes Bild. Mit dem Barock italienischen Ursprungs kreuzt sich ein Strom holländischen Einflusses, der erst im 18. Jahrhundert



356. Rundtisch nach Entwurf von Andreas Schlüter  
Berlin, Schloß



357. Rote Samtkammer der Paraderäume des Berliner Schlosses

von einer französisch orientierten Kunst abgelöst wird. Dieser Strom holländischen Einflusses hat nicht nur die Nachbargebiete befruchtet, er reicht über Brandenburg hinaus bis in das mittlere Deutschland, bis nach Sachsen. In der Architektur, wo ursprüngliche Anlagen leichter zu selbständigem Ausdruck gelangen, ist er weniger fühlbar als in der Malerei und mehr noch im Kunstgewerbe, im Möbel. Der ganze protestantische Norden bildet nach wie vor eine kulturelle Einheit, in der der Schwerpunkt wechselt. Holland hatte mit der Blüte im 17. Jahrhundert die Führung erlangt, die es behielt, bis in Deutschland die Wunden des großen Krieges vernarbt waren. Schon im späten 17. Jahrhundert wurde es weit überflügelt.

Wieder bildet die politische Konstellation die Brücke. In Berlin war der Große Kurfürst durch seine Gemahlin Luise Henriette von Oranien auf die holländische Kunst hingewiesen worden. Er bediente sich holländischer Architekten, Bildhauer und Maler, als er damit begann, die mittelalterliche Kleinstadt zu einer fürstlichen Residenz auszubauen. Das Kunstgewerbe lebte ganz vom Import. Nur die Wandteppichwirkerei hatten französische Emigranten (ähnlich wie in England) zu einem eigenen Zweig entwickelt. Friedrich III., seit 1701 der erste König von Preußen, nahm es ernst mit dem Ideal eines absolutistischen Herrschers. Die Erscheinungen, die wir schon bei der Schilderung der absolutistischen Ära in Frankreich charakterisiert haben, wieder-



358. Tisch mit Lackmalerei  
Charlottenburg, Schloß

holen sich: die Konzentrierung der Bildungsanstalten (Gründung der Akademie der Künste 1696, der Akademie der Wissenschaften 1701), die Steigerung der Kunstpflege mit der bestimmten Absicht der Repräsentation. Als monumentalen Ausdruck der neuen Würde erbaute der König das Schloß so, wie es heute vor uns steht, dessen ungeheure Größe uns erst zum Bewußtsein kommt, wenn wir uns den dürftigen Hintergrund der damaligen kleinstädtischen Umgebung ins Gedächtnis rufen. Es war eine der Fügungen in der Geschichte der deutschen Kunst, daß dem Fürsten für die Ausführung der großen Ideen auch der Mann von entsprechendem geistigem Format zur Verfügung stand, der geniale Andreas Schlüter. Dieser war schon vorher in Danzig, wo er 1634 geboren war, und in Warschau als Architekt tätig gewesen. 1698–1706 hat er den größeren Teil des Schlosses ausgeführt; 1706 wurde er von seinem Rivalen Eosander v. Göthe verdrängt. Es ist das Verdienst von Schlüter, daß er Anschluß gesucht hat an die führende internationale Kunst, daß er mit der holländischen Tradition energisch gebrochen und an den römischen Spätbarock als Vorbild angeknüpft hat.

Die Spuren dieser Entwicklung zeigen sich auch im Möbel. Vieles ist verschwunden. Die prunkvollen Möbel aus Edelmetall Friedrichs I. und Friedrich Wilhelms I., die in solchen Mengen vorhanden waren, daß man im zweiten schlesischen Kriege 98000 Pfund Silber daraus gewann, hat Friedrich der Große einschmelzen lassen. Die Räume Schlüters – außer der Haupttreppe müssen die Paradekammern mit dem Marmorsaal und Rittersaal als die wertvollsten genannt werden – bergen auch noch Reste ihres alten Mobi-





359. Viertüriger Hamburger Schrank. Mitte des 17. Jahrhunderts  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

liars. Es ist nicht wahrscheinlich, daß Schlüter selbst Möbel ausgeführt hat. Höchstens darf man bei dem einen oder anderen Prunkmöbel einen Entwurf Schlüters voraussetzen. So bei dem vergoldeten Tisch mit dem Monogramm Friedrichs I. in der Roten Sammetkammer (Abb. 356), der etwa an Turiner Möbel (und an die Möbel des

Wiener Belvedere) erinnert. Es ist dies ein Rundtisch auf einem Kugelschaft mit Volutenfüßen, überladen von pathetischer Ornamentik, Akanthus und figuralen Motiven, die an die Ornamentik der Schlüterschen Prunksärge erinnern. Bei den übrigen Möbeln kann man höchstens behaupten, daß Schlütersche Ideen verwertet sind. Das tektonische Gerüst ist im Sinne des Bildhauers aufgelöst, von ornamentalem Schnitzwerk überwuchert, so daß seltsame Bildungen entstehen. Bei einem Sofa, das noch zu den Frühwerken des Typus gehört, sind die schiefen Seitenlehnen, die Rücklehne und die Zarge aus Akanthusgerank nach Anregung des englischen daybed gebildet (Abb. 357). Bei einem Prunktisch ruht die Platte auf vier Adlern in einem Dickicht von Akanthusranken. Bei Lehnstühlen trägt das durchbrochene Schnitzwerk der Zarge und des Aufsatzes der Lehne den Akzent. Ähnlich im Charakter sind Lehnstühle auf geschnitzten Volutenfüßen mit geschnitzten Stegen. Alle diese Schnitzmöbel, zu denen noch einige Werke in Monbijou angeführt werden können, sind ausgesprochene Repräsentationsmöbel im italienischen Geschmack. Dazu kommen noch Hocker auf Balusterfüßen, Lehnstühle mit Volutenstegen und Balusterfüßen und Spieltische, die mehr an französische Art erinnern.

Das furnierte Mobiliar aus der Zeit Friedrichs I. behält mehr die holländische Tradition bei. Manches wird von eingewanderten holländischen Kunsttischlern gefertigt sein. Aber auch diese Möbel haben schon einen Stich ins Freie, aufgelöste Barocke erhalten, der sie deutlich vom holländischen Möbel abhebt. Der quadratische Tisch der Roten Sammetkammer mit gewundenen und gerippten Füßen, vor- und zurückspringender Zarge wäre auch für holländische Begriffe zu barock. Holländischer Einfluß zeigt sich ferner bei den Lehnstühlen auf Volutenfüßen mit hoher, durchbrochener Lehne. Es sind dies Typen, die wir schon beim holländischen Möbel beschrieben haben. Ferner in den Schreibtischen mit gewundenen Füßen aus der Kurfürstenwohnung des Berliner Schlosses (um 1690) und deutlicher noch in den Möbeln mit Lackmalerei im chinesischen Geschmack (Abb. 358), Tischen mit abgerundeter Zarge auf Volutenfüßen, runden Gueridons auf Volutenfüßen im Berliner Schloß und im Schloß Charlottenburg. Es wäre nicht schwer, für diese Formen Gegenbeispiele aus dem holländischen Barock und dem englischen Queen-Anne-Möbel zu finden. Die exotische Stilistik ist ein Ausläufer der großen Welle ostasiatischen Einflusses, die die ganze europäische Kunst dieser Jahre befruchtet hat.

Unter Friedrich Wilhelm I. sind die Anfänge eines selbständigen Kunstlebens wieder versiegt. Als Ausläufer Schlüterscher Formengebung sind die Prunkmöbel aus dem Besitz der Königin Sophie Dorothea in Schloß Monbijou anzusehen, ein Schreibtisch, Gueridons mit Schildpattmarketerie, ein Tisch auf Volutenfüßen mit reichem Schnitzwerk und inkrustierter Platte. Die Gebrauchsmöbel des Königs, Windsorstühle und primitive Nutzmöbel holländischer Provenienz, waren sehr einfach, so daß die Annahme gerechtfertigt erscheint, er habe sein Geld in Silbermöbeln investiert, um sich für Zeiten der Not eine Sparkasse zu schaffen. Friedrich der Große hat die Möbel seines Vaters auch richtig dieser Bestimmung zugeführt. Es sind noch einige Reste erhalten: außer dem Silberbüfett, das als Teil der Wanddekoration gelten will, ein Stuhl (im Schloßmuseum Berlin) in altertümlicher Scherenform, auf Krallenfüßen mit Kugeln, mit Löwenköpfen am Kreuzungspunkt und Delphinen am Ende der Arme. Sebastian Mylius aus Augsburg hat die Silberarbeit gefertigt. Auch die Mehrzahl der übrigen



360. Frankfurter Schränk des frühen 18. Jahrhunderts  
Kassel, Landesmuseum

Silbermöbel war von Augsburger Silberschmieden, wie Biller, Drentwett, gearbeitet. Die silberbeschlagenen Möbel Augsburger Provenienz waren damals in Deutschland die große Mode. Das schönste Beispiel ist die sogenannte Landschaftsuhr im Altenburger Schloß, eine Augsburger Arbeit von 1712. Die Blüte des Berliner Kunstlebens unter Friedrich I. war nur von kurzer Dauer. Sie verwelkte, als die Sonne unterging, die das Wachstum gefördert hatte, als die Gunst des Fürsten verschwand. Der künstlerische Schwerpunkt ging im nördlichen Deutschland von Berlin nach Dresden über.

Mit Ludwig XIV. und Max Emanuel von Bayern genießt August der Starke von Sachsen, König von Polen, den Ruhm, einer der Prototype absolutistischer Herrscher zu



sein. Er hat Dresden zu einer der bedeutendsten Städte des Barock in Europa gemacht. Immer muß in erster Linie der Zwinger genannt werden, wenn die Perlen spätbarocker Architektur aufgezählt werden. Vom Glanz der luxuriösen Hofhaltung des Fürsten hat die Zeit wenig übrig gelassen. Vieles hat die Soldateska Friedrichs des Großen im Siebenjährigen Krieg zerstört. Silberne Gueridons im Dresdener Schloß, Ofenschirme, Tische von den Augsburger Goldschmieden Biller und Menzel sind die spärlichen Reste einer verschwundenen Pracht. In den einfacheren Möbeln aus der Zeit des Kurfürsten, Schreibschränken mit Lackarbeit im Dresdener Schloß und in Schloß Moritzburg, Lackkabinetten, Lackschränken mit Goldmalerei, Tischen mit gedrehten Füßen, Schreibschränken mit Lack auf Klauenfüßen, zeigt sich wieder der Einfluß holländischer Kunst. Wenn nicht der schwülstige Akanthus der Ornamentik vom holländischen Vorbild differierte, müßte man glauben, daß auch hier Import vorliege, nachdem der holländische Einfluß auf anderem Gebiete des Kunstgewerbes, besonders der Keramik, vorbereitet war.

Wie verhält sich nun das bürgerliche Möbel des Spätbarock zu den neuen Strömungen? Es gibt gleichsam die Probe auf das Exempel. Etwas vom repräsentativen Zeitgeist ist auch hier eingeschlichen; aber im allgemeinen bleibt es gegen die Neuerungen ablehnend. Es hat nur den stilistischen Charakter geändert, die barocke Note verstärkt. Um ein Beispiel anzuführen, das Furnier, meist Nußholz auf Eichenholzkern, hat man im nördlichen Deutschland zur Dekoration der Schauseite angewendet, ohne dabei auf das ererbte Schnitzwerk zu verzichten. Im südlichen Deutschland, wo man das Furnier schon seit der Gotik hatte, ist man dem Typenschatz der Renaissance treu geblieben, man hat nur die Einzelformen dem Stilwandel angepaßt. Von diesen Einzelformen gehören zwei zum eisernen Bestand der spätbarocken Tischlerei, die gewundene Säule, das Stigma des Barock, und die Flammleiste, die nach Neudörfers Bericht der Augsburger Tischler Schwanhard erfunden (?) haben soll; sie ist seit etwa 1600 internationales Gemeingut gewesen. Die gewundene Säule ist der Architektur entnommen. Die Form ist bekanntlich viel älter. Serlio bringt sie, und schon früher kommt sie auf Raffaels Bildteppichen vor. Säulenbücher, wie das Werk des Nürnberger Tischlers Erasmus vor 1666, gelten immer noch als Grundlage des praktischen Schreinerhandwerks. Die Kenntnis der Architektur, der Lehre von den fünf Säulen unterscheidet den gelernten Handwerker vom Pfuscher.

Es wurde schon früher (S. 307) darauf hingewiesen, daß das nordwestliche Gebiet Deutschlands von Danzig bis Hamburg und Holland im 17. Jahrhundert eine kulturelle Einheit bildeten, so sehr, daß die Feststellung der Provenienz eines Möbels schwer zu entscheiden ist. Von etwa 1680 an beginnt die Scheidung, die Selbständigkeit der verschiedenen Gebiete. Sie ist aber kein Zerreißen der völkisch zusammengehörigen Teile; die verbindenden Fäden gehen unter den Menschen gleichen Stammes immer hin und her. Verändert hat sich aber der künstlerische Schwerpunkt. Für den Möbelbau scheint sogar Hamburg vorübergehend die Führerrolle übernommen zu haben, bis zu dem Zeitpunkt, wo Holland Vermittlerin des englischen Einflusses wurde. Man sieht dies deutlich am bürgerlichen Hauptmöbel, dem Kasten. Das Gebiet des nordwestdeutschen Typus reicht von Holland bis Danzig; die schönsten Beispiele aber bringt Hamburg mit dem Schapp. Zweitürige Schränke kannte man in Holland schon seit der Jahrhundertmitte. In Norddeutschland hat man erst im dritten Viertel



361. Frankfurter Schrank im Stil des Friedrich Unteutsch  
Frankfurt, Historisches Museum

des 17. Jahrhunderts den viertürigen Schrank übernommen, und im letzten Viertel, etwa von 1680 ab, wird der zweitürige Schrank allgemein verbreitet. Wir können hier genaue Daten angeben. In den Meisterzeichnungen der Bremer Möbelschreiner (Kunstgewerbemuseum Bremen) kommen die viertürigen Schränke von 1670–1695 vor, erst hernach die zweitürigen. In Hamburg können die Jahre von etwa 1660–1680 als Zeitgrenzen des viertürigen Schrankes gelten (Abb. 359). Von 1680 bis etwa 1720 herrscht der



362. Ulmer Kasten aus Kloster Kaisheim  
München, Baronin von Hartmann





363. Augsburger Kasten des frühen 18. Jahrhunderts  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

zweitürige Schapp (= Behälter, das Wort hat den gleichen Stamm wie schöpfen; das nordische Wort ist Skap). Das erste datierte Exemplar (im Hamburger Museum) ist von 1682. In Braunschweig wurde 1685 der zweitürige, furnierte (nußfurnierte) Schrank als Meisterstück eingeführt. Die eigentliche Ursache der Veränderung war die Mode. Die moderne Tracht konnte nicht mehr in Truhen gelegt werden. Es war praktischer, sie zu hängen. Der Wandel von der addierenden Stilistik der Renaissance zur Zusammenfassung des Barock kam auch entgegen. Ältere zweitürige Beispiele im Süden waren noch in der Feldereinteilung die Erinnerung an die Zweigeschossigkeit. Die späteren



364. Kabinett mit Wappen Ecker von Kapfing und Goder von Kriegsdorf.  
Nußholz und Masernfurnier. Um 1680 München, Kunsthandel (Böhler)





365. Viertüriger Schrank mit Wappen Fechenbach-Heddersdorf. Spätes 17. Jahrh.  
Schloß Laudensbach bei Miltenberg

haben durchgehende, stehende Felder. Von der Renaissance her hat der norddeutsche Schrank das figürliche Schnitzwerk behalten, das die Zwickel überzieht und als mächtiges Zierstück die Mitte des Gesimses bekrönt. Vom speziellen Charakter des höfischen Möbels ist eigentlich nichts zu merken. In der breiten Wucht der Erscheinung, in der Massigkeit mit der Verkröpfung der Glieder, der blühenden Fülle des überlegt disponierten Schnitzwerks, das im Kopfstück gipfelt, ist der Schapp trotzdem das Musterbeispiel selbstbewußten, barocken Geschmacks. Die gewöhnliche Form des Hamburger Typus ist (nach der Beschreibung von Joh. Christ. Senckeisen im Leipziger Architektur-





366. Kleine Augsburger Kredenztisch des frühen 18. Jahrhunderts  
München, Sammlung I. Böhler

Kunst- und Seulenbuch um 1710) folgende: Über Kugelfüßen ein Schubladengeschoß als Sockel, das Hauptgeschoß durch Pilaster gegliedert, die Türen besetzt mit spitzovalen Kissen („erhobener Füllung“) mit verkröpften Rahmen; darüber das gerade, reich profilierte, vorkragende Abschlußgesims, das in der Mitte abgekröpft ist. Das Schnitzwerk dient zur Klärung der Form, als Füllung in den Feldern, und zur Zusammenfassung, Akzentuierung im Giebel. Die Jahreszeiten, die Elemente, alttestamentliche Weisheit, selten Putten sind in fließendes Rankenwerk eingeflochten, das mit der Zeit



367. Danziger Tisch. Um 1700  
Berlin, Schloßmuseum

immer stärkeres Relief gewinnt. Der Typus der „Schapps“ hat sich von Holland bis Danzig verbreitet. Die Lübecker Abart unterscheidet sich durch den gewellten Giebel. Das Kennzeichen des reichen Danziger Schrankes ist der abgeplattete Giebel mit mächtigem, geschnitztem Keilstück, meist in gerade gerahmtem Feld. (Auch am Tisch [Abb. 367] haben die geschnitzten Mittelfelder gerade Seiten.) Der Schrank ruht auf abgeplatteten oder polygonen, abgekanteten Kugelfüßen. Schubladengeschoß am Sockel mit liegenden Kissen, die Pilaster gerade (selten gewunden); bei den reicheren Exemplaren ist der Schaft mit Ornamentik gefüllt. Bei den deutschen Kästen klingt die Bewegung des Gesamtaufbaues in den spitzovalen Feldern und in jeder Einzelheit nach. Der holländische „Kussenkast“, der dem Hamburger Schapp nahesteht, hat als betontes Kennzeichen die rechteckigen Kissen der Türen, die die Hauptform der Türen wiederholen und dem Möbel die Ruhe, aber auch die Härte geben. Die geraden Umrahmungen stehen im Widerspruch zur bewegten Fülle des Schnitzwerks, das den Fries überzieht (Möbel aus Palisanderholz mit Gliederung aus schweren Säulen im Rijksmuseum Amsterdam) oder auch als Füllung der Pilaster und der unteren Schubladenfelder dient (Cinquantenaire, Brüssel). Im geraden Abschlußgesims sind die Ecken und die Mitte durch Schnitzwerk akzentuiert; die mittlere Kartusche ist nur angesetzt, nicht eingelassen. Der Platz dieser großen Schränke ist die Diele, wo Stuckornamente, Treppenwangen, Türumfassungen, die Vertäfelung die Motive des Schnitzwerkes wiederholen. Hauptmotiv ist hier die schwerlappige Akanthusvolute mit Putten. Der einfache Schrank hat kein Schnitzwerk. Die Eschenholzschränke haben dafür Bemalung.

Ein Repertorium der Schranktypen in den Rheinlanden von 1676 an geben die Möbelzeichnungen der Mainzer Tischlerinnung im Kunstgewerbemuseum Berlin, die von 1676 an erhalten sind. (Vgl. darüber auch S. 498.) Das südliche Deutschland kennt



368. Holländische Bank des frühen 18. Jahrhunderts  
München, Kunsthandel (Doppler)

eine Menge landschaftlicher Varietäten, deren Trennung im einzelnen hier nicht versucht werden kann. In Frankfurt sind die Schränke mit runden Kehlungen als Rahmen der Felder beliebt (Abb. 360); sie kommen auch in der Schweiz vor und werden dort als Züricher Orgelkasten bezeichnet, sie sind noch in den Stichen des Augsburger Stechers Rumpff, den „Tischler oder Schreiner Rüssen“ ausführlich abgewandelt. Daneben erscheinen Schränke mit gewundenen Säulen und überreichem, verwildertem Knorpelwerk. So die Unteutsch-Schränke, die an das Vorbild der Stiche des Friedrich Unteutsch anknüpfen (Abb. 361). In Franken, Bayern und Schwaben hat das Schnitzwerk weiter an Boden verloren, während das Nußholzfurnier als Dekor großen Flächen zugewiesen wird. Im Gegensatz zum nordischen Schrank hat der süddeutsche Kasten mehr die architektonische Gestalt behalten. Man hat diese nur im Sinne der Zeit weitergebildet, die schwere, massige Form vereinfacht, durch Verkröpfung und Rahmenwerk zusammengefaßt und auf das Furnier abgestimmt. Die typische Form: über Kugelfüßen ein Schubladengeschoß als Sockel, der Körper mit abgeschrägten Ecken, die mit Pilastern oder gewundenen Säulen besetzt sind, ein Mittelpilaster als Schlagleiste, alle Gliederung in das Gebälk verkröpft, darüber ein Aufsatz, ist in ganz Süddeutschland zu finden (Abb. 362). Die Variationen sind aber so mannigfaltig, die Erfindung des einzelnen so reich, sogar phantasievoll, schöpferisch, daß eine Beschreibung gar nicht versucht werden kann. Den Münchner und Augsburger Schrank des frühen 18. Jahrhunderts charakterisieren die verkröpften Rahmungen der Felder, die Füllungen aus leichtem Akanthusrankenwerk in den Ecken der Felder und in den Ecken des Aufsatzes (Abb. 363). Auch dieser Typus ist im Stichwerk von Rumpff als Muster abgebildet. Die halbhohen Schränke, die als Büfets dienen (Abb. 366), wiederholen die Formen des Kastens in verjüngtem Maßstab.

Es charakterisiert das bürgerliche Mobiliar auch der Umstand, daß Typen, die



vom höfischen Möbel eben als unmodern ausgeschaltet wurden, nun allgemeine Verbreitung fanden. Der Kabinettsschrank wurde in modernisierter Form aufgenommen. Er mußte aber seine exklusive Bestimmung aufgeben; er diente nicht nur als Sammlungsschrank, als Behälter der Kostbarkeiten, er mußte auch dem Büfett einen Teil der Dienste abnehmen. So hielt er sich bis in die Rokokozeit, er verband sich mit dem Schreibtisch und wanderte als kombiniertes Möbel wieder in das höfische Mobiliar zurück. Im nördlichen Deutschland hat er die Form eines verkleinerten zweitürigen „Schapp“ auf einem Tisch. Zwischen die Füße des Tisches sind bei einem Hamburger Kabinett der Zeit um 1700 (im Hamburgischen Museum) bewegte Akanthusranken eingespannt, die mit dem Schnitzwerk der Türen und des Aufsatzes zusammengehen. Ein Danziger Kabinett der gleichen Zeit (im Schloßmuseum Berlin) hat als Unterbau einen Tisch mit gewundenen Füßen und durchbrochenem Schnitzwerk an der Unterkante der Zarge. Das Kabinett selbst ist zweigeschossig mit abgeplattetem Giebel. In der Regel aber ist es eingeschossig, zweitürig. Das Sockelgeschoß mit Schublade fehlt. Die Louis XIV-Füße, manchmal balusterförmig, polygon, sind durch gekreuzte, schwere Stege verbunden. Im Kreuzungspunkt liegt ein Löwe. Das Frankfurter Kabinett ist charakterisiert durch die Kehlungen, es ruht auf einem Tisch mit geraden oder



369. Barockbett mit Wappen der von Sommer. Spätes 17. Jahrhundert  
München, Nationalmuseum

geschweiften Füßen. Ein bayrisches Kabinett mit dem Wappen der Ecker von Kapfing und des Goder von Kriegsdorf der Zeit um 1680 (Abb. 364) steht auf einem konsolenförmigen Tisch mit Volutenfüßen und durchbrochener Zarge. Die Türen tragen die Ädikulen der Renaissance in modernisierter Form, und als Aufsatz dient ein kleines Fach, das von einer Uhr bekrönt ist. Die Ecken sind mit Akanthusschnitzwerk und Figuren ausgesetzt. Ein einfacheres Gegenbeispiel aus dem Freisinger Bischofschloß Burgrain ist im Münchner Nationalmuseum. Diese Beispiele sind eine Auswahl unter vielen. Es ist nicht möglich, auf alle lokalen Spezialitäten einzugehen. Wichtiger ist es, hier schon an einem Beispiel zu zeigen, wie sich der Typus im 18. Jahrhundert gehalten hat. Ein Kabinett der Zeit um 1730 (im Germanischen Museum Nürnberg) hat über kommodenförmigem Unterbau einen eintürigen Kasten mit Aufsatz. Die wichtigste Änderung ist eigentlich nur die moderne Rokoko-Ornamentik, die in Teigmasse plastisch aufgelegt ist.

Vom ersten Drittel des 18. Jahrhunderts wird auch der Schreibschrank in das bürgerliche Mobiliar aufgenommen, wo er fast bis Ende des Jahrhunderts blieb, bis er vom Sekretär verdrängt wurde (vgl. S. 389). Die gewöhnliche Form vereinigt in einem hochgetürmten Aufbau Kommode, Pult und Kabinett. Sie ist aus dem höfischen Möbel in der Art der frühen Boulle-Möbel entstanden, sie hat dann alle Wandlungen des Stils mitgemacht. Der Unterbau in Tischform mit freien Füßen oder kommodenartig, oder mit eingezogenem Mittelfach, dem Knieloch; der Mittelbau pultförmig mit schräger Platte, oder mit ausziehbarem Fach, dessen vordere Wand umgeklappt werden kann. Dieser Unterbau kommt auch isoliert vor in der Schreibkommode. Der Oberteil hat gewöhnlich Mittelfach mit Türe und seitliche Schubladen oder er ist zweitürig. Die Variationen sind so mannigfaltig, daß ihre Beschreibung hier nicht möglich ist. Wir werden prunkvolle Beispiele in der Übersicht über das Möbel des 18. Jahrhunderts bringen.

Eine lokale Spezialität ist der sogenannte Egerer Kabinettschrank. Ein altertümliches, zweitüriges Kabinett, gewöhnlich ohne eigenen Untersatz, im Innern mit Schubladen seitlich eines Mittelfaches. Seine Eigenart bilden Relief-Intarsien, Bildtafeln aus verschiedenfarbigem Holz, in Flachrelief, ausgeschnitten und auf einer Unterlage verleimt. Die Technik ist nicht neu. Vermutlich haben sie die Egerer Kabinettmacher aus Nürnberg übernommen; in Mailand (Kloster S. Monte sopra Varese) kennt man sie schon im 15. Jahrhundert. In Eger haben sich eine Reihe von Meistern einen Namen gemacht. Johann Georg Fischer (gest. 1669), Karl und Nikolaus Haberstrumpf und Adam Eck (gest. 1664) sind die besten. Daten und Werke verzeichnen die Künstlerlexika.

Außer dem Kabinettschrank ist nach wie vor im guten Bürgerhaus der Behälter für das Geschirr und die Kostbarkeiten das Büfett. Die modernisierte Form des Überbauschranks hat im Westen und im Süden Deutschlands Verbreitung gefunden (Beispiel u. a. im Schloß Weikersheim, im Luitpoldmuseum Würzburg). Daneben finden sich noch Zwischenformen, kabinetartige Kästen mit einem Stufenaufsatz zum Aufstellen des Geschirrs. Eine landschaftliche Spezies muß wieder hervorgehoben werden: das Schweizer Büfett. Seine Bestimmung als Serviertisch, Schautisch und Gerätschrank drückt sich in der Form aus. Das 1664 von dem Tischmacher Johann Heinrich Keller aus Basel (1627–1708) gefertigte Büfett des Schloßmuseums Berlin hat den alten Renaissance-



370. Schrank mit Messinggitter aus Schloß Salzdahlum bei Braunschweig. Um 1730  
Berlin, Schloßmuseum



typus im wesentlichen beibehalten; nur die Detailformen sind verändert. Die Füße sind durch figürliche Motive ersetzt, Kasten und Stellbrett sind durch gewundene Säulen gegliedert. Den oberen Abschluß bildet durchbrochenes Schnitzwerk. Die mächtigen Proportionen, das lebhafte Spiel von Licht und Schatten in der gehäuften Gliederung machen das Möbel zu einem Musterbeispiel barocker Stilistik.

Die gleichen Elemente, die gewundenen Füße, das Schnitzwerk, kehren bei den andern Möbeln wieder, beim Tisch und Stuhl. Der Norden und Hamburg bleibt dem holländischen Vorbild treu. Die Trennung ist schwer durchzuführen. Die wichtigsten stilistischen Änderungen sind bei der Beschreibung des holländischen Möbels schon gestreift worden. Danzig brachte einen Typus von mehr Eigenart (Abb. 367). Im Süden sind die Renaissancemodelle weiter variiert worden.

## ROKOKO

DER Generalnenner Rokoko, der die Überschrift bildet, ist ein vager und vieldeutiger Begriff. Er stammt von Rocaille, der Ornamentbezeichnung, und ist erst im 19. Jahrhundert Stilbezeichnung geworden. Hier wird er beibehalten, weil er sich nun einmal eingebürgert hat, und dann, weil er als Stilbezeichnung immer den Beigeschmack feiner Gesellschaftskultur trägt und deshalb gerade in einer Beschreibung des Möbels als umfassend genug gelten darf.

Die kunstopolitische Situation ist in dieser Zeit wenig verschoben. Auf künstlerischem Gebiete geht Frankreich voran. Der Schwerpunkt Europas liegt nach wie vor in Paris. Die französische Kunst ist vorbildlich für das Abendland. Nur England bewahrt Selbständigkeit; das Kunstgewerbe erwächst hier in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu besonderer Bedeutung. Deutschland steht zurück. Dem ungeahnten Aufschwung der Architektur, der den Höhepunkt architektonischen Schaffens im 18. Jahrhundert überhaupt bringt, entspricht nicht eine Steigerung der Kunst im allgemeinen, der Geschmackskultur, der Wohnkultur. Anregungen, die von Frankreich kommen, werden ausgebaut; überwiegend aber bleibt das bürgerliche Möbel, das alte Typen weiterentwickelt. Italien hat im 18. Jahrhundert nur in der Malerei Venedigs internationalen Rang. Das Mobiliar der italienischen Räume zehrt von der Vergangenheit oder es übernimmt die französischen und englischen Formen. Ähnlich ist es bei den übrigen Ländern, Holland und Skandinavien. Auch hier wird der Einfluß Frankreichs allmählich vorherrschend.

Will man das Rokoko mit zeitlichen Grenzpfählen umstecken, so mag man die Jahre von 1720–1760 als approximative Daten gelten lassen, nicht als Cäsuren. Der Fluß der stilistischen Entwicklung geht ununterbrochen weiter, der Stilwandel kann nicht durch Punkte festgelegt werden. Wenn man kleine Unterabschnitte wählt, so ist es gleichgültig, mit welcher Etikette man diese Rubriken belegt. In einer Geschichte des Möbels wird man die Überschriften beibehalten müssen, die jedes Land den einzelnen Perioden gegeben hat. In Italien seicento und settecento, in Deutschland aber Barock und Rokoko.

Die Franzosen haben die Entwicklungsperioden nach den regierenden Fürsten benannt. Hat die Bezeichnung Stil Louis XIV noch eine gewisse Berechtigung, für die Bezeichnung Stil Régence und Stil Louis XV fehlt die innere Begründung. Es decken sich weder die geschichtlichen Daten mit den stilistischen Perioden, noch haben die Fürsten, der Regent Philipp von Orleans (1715–1725) und Ludwig XV. (1725–1774), den Lauf der Stilbewegung beeinflußt. Was man auf ihr Konto setzen kann, ist ein All-

gemeines: daß sie beigetragen haben, den Absolutismus als Weltanschauung zu mildern. Mit der Rückverlegung der Residenz von Versailles nach Paris verliert der Hof an seiner Bedeutung als Mittelpunkt. Durch die Persönlichkeit der beiden Fürsten wird ferner die Lösung vom Zwang der Etikette gefördert und der Stil der neuen Lebenshaltung mit seiner Neigung zur lässigeren Intimität begünstigt. Neben dem Hof übernimmt die Führung auf kulturellem Gebiet der Teil der Allgemeinheit, der jetzt im Paris des 18. Jahrhunderts in seiner scharfen Ausprägung und Exklusivität sich bildet, die Gesellschaft. Zu dieser Gesellschaft gehört nicht nur der Adel, sondern das ganze Heer der Reichen, der Hochfinanz, der Steuerpächter, der Spekulanten, dazu gehört weiter der Adel des Geistes, die Philosophen, die Dichter, dazu gehören im weiteren Sinne die besten Köpfe der internationalen Geisteswelt. Mittelpunkte der Gesellschaft sind die Salons, und den Ton gibt wie am Hofe die Frau an. Gesetz dieser Gesellschaft ist die Konvention, und Grundpfeiler der Konvention sind (nach Simmels Worten) Sitte, Mode und Eleganz. Ihre Moral ist der Luxus, Weichlichkeit bis zum Exzeß, die ruhige und zarte Schwelgerei, wie Voltaire sagt. Die Tradition gilt nichts mehr. An ihre Stelle tritt das Verlangen nach Neuem um jeden Preis. Mode ist nicht mehr das Zeremoniell, sondern die neue Etikette mit ihrer Oberflächlichkeit und tändelnden Grazie, Zwanglosigkeit und Heiterkeit, eine gewisse Natürlichkeit in der Sphäre des Stilisierten, eine gespannte Lässigkeit, die sich immer ihrer Grenzen bewußt ist, eine Leichtigkeit, die auf Geist und Witz begründet ist.

Die Kunst ist Gegenstand des Luxus. Den Charakter bestimmt nach wie vor der Hof, aber der Hof in seiner neuen Gestaltung, der Hof, der sich unter der Regierung der Mätressen nach der Gesellschaft orientiert. Nicht mehr der vornehme Prunk des Stils Louis XIV, sondern leichte Behaglichkeit ist Ziel der neuen Wohnkultur. Nur durch den Umfang der Aufträge erhält sich der Hof ein Übergewicht, durch die Kostspieligkeit, die unter der Herrschaft der Mätressen, wie der Pompadour, ins Ungeheure wächst. Die Masse der Auftraggeber entsteht aus der Gesellschaft, die den ganzen Luxus eines sybaritischen Geschmacks in ihren Stadt- und Landhäusern anhäuft. Im Vordergrunde baukünstlerischen Interesses stehen nicht mehr die monumentalen Aufgaben der Kirche, der königlichen Paläste, der Staatsbauten, sondern die kleineren Formate der Privatbauten, die Hotels in der Stadt, die kleinen Schlösser auf dem Lande, die Maisons de plaisance. Das wichtigste Problem, an dem die Architekten von Robert de Cotte, François Blondel und Boffrand bis zu Jacques Ange Gabriel arbeiten, ist das: die Architektur mit der Wohnkultur in Einklang zu bringen. Der Wohnkultur gibt die gesellschaftliche Konvention die Vorschriften, nicht nur für Zahl und Art, auch für die Aufeinanderfolge der Räume. Sie zeichnet auch die Typen der Möbel, die für die Räume schicklich sind. Als Grundsätze für die Raumeinteilung, für die künstlerisch durchgeführte Aufeinanderfolge der Räume, treten voran die Behaglichkeit und Eleganz. Wollen wir die Möbel der Rokokozeit in ihrer Eigenart verstehen, so müssen wir auch die Räume kennenlernen, für die sie geschaffen sind. Als Normalschema mögen die Räume des Pariser Adelspalais gelten. Die Welt des 18. Jahrhunderts hat auch in der Wohnkultur nicht mehr das höfische Vorbild, sondern die Konvention der vornehmen Gesellschaft anerkannt. Die Gesellschaft aber war international weltbürgerlich.





371. Blarenberghe, Kabinett des Herzogs von Choiseul (1757)  
Miniatur auf einer Tabatière von A. Leferre im Louvre, Paris

Das wichtigste Problem der Raumeinteilung ist die künstlerisch durchgeführte Disposition der Wohnräume in einer bestimmten Abstufung, die Anordnung der notwendigen, von Bedürfnis und Luxus vorgeschriebenen Säle, Zimmer, Kabinette und Nebengemächer. An die Stelle der Flucht von größeren, von mächtigen Festsälen unterbrochenen Räumen, die mehr der Repräsentation dienten, die erst durch das Mobiliar ihren bestimmten Raumzweck erhielten, tritt eine lockere, aber klare und geistreiche Gruppierung, wobei die Rücksicht auf Wohnlichkeit, auf Bequemlichkeit und Behaglichkeit, auf Intimität und elegante Einfachheit das Kriterium bildet. Dafür steigert sich der Raumkomfort. Der ganze Luxus an Räumen mit bestimmten, wichtigen oder nebensächlichen Zwecken, die Differenzierung der Bestimmung, die heute noch maßgebend ist, die Einteilung in Dienerzimmer, Vorzimmer, Empfangszimmer, Salon, kleinere Gesellschaftsräume, Schreibkabinett, Boudoir, Bibliothek, Schlafzimmer, Chambres de parade und einfachere Chambres en niche, wie Blondel angibt, Kabinette, Garderoben und praktische Nebenräume ist damals geschaffen worden. Dem Zwecke wird die Gliederung und Ausstattung angepaßt. Als neue Forderung werden die *variété* und *gaieté* aufgestellt. Die architektonische Gliederung mit Säulen, Pilastern, Lisenen bleibt nur den größeren Sälen, den Galerien, Stiegenhäusern, den Repräsentationsräumen im fürstlichen Schloß. Für die kleineren Räume wird ein eigenes, einfacheres und leichteres System der Wandgliederung und Dekoration angenommen, die Feldereinteilung. Die Verkleidung der Wand mit kost-

baren Textilien wird im Laufe des 18. Jahrhunderts den Repräsentationsräumen reserviert, die Bespannung mit Tapeten gilt als bürgerlich. Im vornehmen Haus sind nur feintönige Seidentapeten gestattet; sonst ist die Wandvertäfelung die Regel. Sie ist eigentlich schon Annäherung an den bürgerlichen Geschmack, an die Wohnkultur der Gotik und Renaissance. Boffrand gibt in seinem *Livre d'architecture* (1745) Anweisung, wie die Vertäfelung der Räume auszuführen ist. Die Wand wird in vertikale Felder, *Panneaux*, eingeteilt, deren Form sich aus der architektonischen Dis-



372. Bonheur du jour,  
signiert Topino und Boudin  
Berlin, E. Worch

position ergibt. Die Kamine mit den hohen Spiegeln, die den Fenstern entsprechenden Konsoltische mit Spiegeln, das Bett mit dem Baldachin, die Türen sind die Fixpunkte. Die dazwischenliegende Wand wird in rhythmisch disponierte Felder von verschiedener Breite gegliedert. Diese Felder sind gewöhnlich von profilierten, leichtschattenden Leisten gerahmt. Die Steifheit der Vertikalen ist durch Abrundung der Ecken, die chinesischen Vorbildern abgesehen ist, durch die Kurvierung der oberen Endung, durch die Akzente der Ornamentik, die nur in prunkvollen Räumen das Übergewicht bekommt, aufgelöst, zu einem graziösen Stil leichter Linien ausgebaut. Die Horizontalgliederung durch ein Sockelgeschoß, die *Lambris*, gibt die Begleitung. Sie grenzt zugleich die Zone ab, in die Kamine, Konsoltische und Möbel hineingebunden sind. Das scharfe Aufeinanderstoßen der Wände ist vermieden. Oben werden die Wände durch eine Hohlkehle weich in die Decke übergeführt. Die Ecken sind wieder ge-

mildert, leicht abgeschrägt oder abgerundet. Am meisten ist der Charakter des Raumes durch Farbe und Licht verändert. Der Holzton der Vertäfelung bleibt im bürgerlichen Raum. Vorherrschend ist die Fassung der *Panneaux* mit Weiß und Gold oder die Abtönung in zarten Farben, denen dann die Bespannung antwortet. Das tageshelle Licht der vielen Fenster, das in den großen Spiegeln reflektiert, spendet größte Helligkeit und gibt dem Raum den Charakter des Heiteren und Freudigen.

Welche Möbel gehören in diese Räume? Zunächst ist zu bemerken, daß entsprechend dem Raumkomfort auch der Komfort an Möbeln gewachsen war. Die Differenzierung der Bestimmung ist von dem verwöhnten Geschlecht in einer Menge von Variationen und in zweckmäßigen Neuschöpfungen ausgedrückt worden, so daß den

Nachkommen überhaupt nichts mehr zu erfinden übrig blieb. Neben den notwendigen Gebrauchsmöbeln, die mit den Worten Stuhl, Bank, Tisch, Bett nur ungenügend bezeichnet sind, weil die Variation der Form wichtiger geworden ist als der Typus, und weil sich mit der Variation die Bezeichnung ändert, gibt es noch spezielle Möbel für bestimmte Zwecke und stabile Möbel, die einen Bestandteil der Zimmerdekoration bilden. Die Erfindung, die Neuheit wird so wichtig wie nie vorher. Hat man bisher den alten Hausrat, das Erbe der Ahnen mit gebührender Achtung gepflegt, seit dem Spätbarock ist das Möbel nur mehr ein Gegenstand der Mode, der nach kurzer Zeit einer neuen Variante mit neuer Bezeichnung Platz machen muß, der mit der Veränderung des Geschmackes sogar nach Jahreszeiten gewechselt wird wie ein Kleid. Es fällt damit in seinem inneren ethischen Wert, ein Mangel, dem man durch Steigerung des Kunstwertes abzuhelpen sucht. Für alle neuen Benennungen reicht der deutsche Ausdruck nicht aus, und da einmal die französische Terminologie kulturelles Gemeineigentum war, muß sie hier angeführt werden. Allerdings ist zu bedenken, daß auch diese Bezeichnungen im 18. Jahrhundert nicht stabil sind. Die Stichwerke von Roubo (*l'art du menuisier* 1772) und Boucher fils (*cahiers de modèles d'ameublement*), die ausführlichsten Werke dieser Art, sowie die Enzyklopädie von Diderot-d'Alembert (1751 f.) widersprechen sich öfter.

Schon mit dem Worte Stuhl muß eine ganze Familie von Möbeln zusammengefaßt werden. Neben dem gewöhnlichen Stuhl mit Lehne (*chaise*) – die primitiven „*chaises à la capucine*“ mit Strohgeflecht, die man auf den Gemälden Chardins sieht, gehören nicht zum Thema – gab es den Stuhl mit Arm- und Rückenlehne, den *fauteuil*. Dieser hatte wieder Abarten. War der *fauteuil* gepolstert, meist mit beweglicher Matratze, und waren die Armlehnen geschlossen, so hieß die neue Form, die etwa seit 1735 bekannt ist, *bergère*. War die Rücklehne der *bergère* noch mit Ohren ausgestattet, so bekam der Stuhl die zutrauliche Bezeichnung *bergère en confessional* oder *bergère à joue*. Für die Varianten, den Frisierstuhl (*fauteuil de toilette*), den Schreibtischstuhl (*fauteuil de bureau*, seit 1780 *gondole*), standen wieder eigene Namen zur Verfügung. Dazu kamen exzentrische Luxusmöbel, wie die *voyeuse* (vgl. Abb. 585), ein Stuhl zum Rittlingssitzen, weiter die kleinen lehnlosen Schemel, die *tabourets*, und endlich die Sitzmöbel, die man als Multiplikationen des Typus Stuhl auffassen kann, die kleinen lehnlosen Bänke, die *banquets*, dann die Stühle mit ihren Erweiterungen und Komplettierungen zu Ruhebetten, die *chaiselongues*. Die *duchesse* bestand aus einer *bergère*, aus einem *tabouret* und einer kleinen *bergère* am Fußende, *bout de pied* genannt. Die drei Bestandteile, in einer festen Form zusammengezogen, hießen wieder *duchesse* (Enzyklopädie) oder *lit de repos*, das wieder eine ganze Familie von Abarten hatte, die *turquoise*, die *veilleuse* mit einer hohen und einer niedrigen, gerundeten Seitenlehne, das Sofa mit gefüllten geschweiften Seitenlehnen und das *canapé* mit offenen Armlehnen, „Schlaf-Stuhl“ sagt der Augsburger Stecher Rumpff. Das halbe Kanapee hieß *marquise*. Waren die Seitenlehnen halbrund und geschlossen, so hieß die neue Form *Ottomane*. Gewöhnlich wenigstens. Delafosse benennt auf einem Entwurf im Musée des Arts décoratifs das *lit de repos* als *duchesse* und die *Ottomane* als Sofa. Ähnlich die Enzyklopädie. Eine feste Terminologie war auf einem Gebiete, das die Tagesmode beherrschte, nicht möglich.

Das eigentliche Liegemöbel, das Bett, hat ebenfalls neue Varianten. Seit den vierziger



Jahren verschwindet das Pfostenbett (*lit à colonnes*) aus dem vornehmen Hause, und das „*lit à la duchesse*“ (das ist auch die Allgemeinbezeichnung für das Bett ohne Bettgerüst) wird Mode. Seit den fünfziger Jahren ist das zu Ehren der Königin Maria Leczinska benannte *lit à la polonaise* mit kleinem Betthimmel, mit zwei oder drei hohen Seitenwänden (*a trois dossiers*) die beliebte Form. Die Schnitzerei kommt auch hier zu ihrem Recht. Das *lit à la turque* hat Ähnlichkeit mit einem baldachinbedeckten Kanapee. Es gibt eine Menge modehafter Benennungen, *lit à l'italienne* (mit hoher Kopfwand), *lit à la française* (mit einer geschlossenen Schmalwand, einer offenen, halbhohen Pfostenwand), *lit à l'allemande*, *lit à la chinoise*, *lit en chair à prêcher*, *lit à l'anglaise*, Abarten, die hier nicht erklärt werden müssen, weil die Unterschiede weniger den Typus betreffen als die Form des Betthimmels mit Kränzen und Flügeln. Das ordinäre *lit à tombeau*, mit kurzen vorderen Pfosten und schrägem Himmel, ist das Bett des einfachen Mannes.

Reicher an Varianten ist der Tisch. Im Speisesaal standen der große Eßtisch, der auf den alten Abbildungen immer mit dem Tischtuch bedeckt ist und wohl ganz einfach und schmucklos zu denken ist, und die kleinen Kredenz Tischchen, die *servantes*. Zierlichere Tische von verschiedener Form bargen die anderen Räume. Dazu kamen in den Gesellschaftszimmern die Spieltische (*tables à jeu*), im Boudoir die graziösen *tables à ouvrage*, auch *chiffonnières* genannt, dazwischen die Miniaturtischchen für Nipp-sachen, die *guéridons*. Im Schlafzimmer der Dame war der Frisiertisch, die *table de toilette*, die erst die Neuzeit auf den Namen *poudreuse* getauft hat. Andere Schlafzimmermöbel waren die *tables de lit* und, ebenso elegant wie die übrigen Tischchen, die *tables de nuit*. Im Arbeitszimmer des Herrn war der große, mit Maroquin bedeckte Schreibtisch, *bureau*, mit einem Aufsatz oder eigenem Möbel für die Schreibsachen, dem *cartonnier* oder *serre-papier*. Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts wurde das *bureau plat* abgelöst von dem praktischen Schreibtisch mit Rollverschluß, bei dem die vielen Schubladen und Geheimfächer mit einem Griff geschlossen werden konnten, dem *bureau à cylindre*, ursprünglich auch *bureau à la Kaunitz* genannt. (Die Bezeichnung wird auf S. 459 erklärt werden.) Über die kleinen Damenschreibtische, das pultartige *bureau à pente* und das *bonheur du jour*, die kleinen nierenförmigen oder ovalen Tischchen mit oder ohne Stellbretter (*tablette*), wurde der ganze Reichtum des Stiles an geschmacklichem Raffinement ausgeschüttet. Der schlanke Schreibtisch mit Klappdeckel in Schrankform, *secrétaire à abattant*, ist erst um die Mitte des Jahrhunderts wieder aufgekomen und hat dann seine typische Form in der späten Rokokozeit erhalten. Der Typus ist viel älter. Der Konsoltisch ist jetzt noch eins der wenigen Möbel mit fixiertem Platz. Eine Marmorplatte auf einer Zarge mit ganz leichten, geschweiften, ornamental aufgelösten Füßen. Er ist ein Teil der Dekoration, nicht ein Möbel; der praktische Zweck war Nebensache.

Ein Möbel ist aus dem vornehmen Zimmer fast ganz verschwunden: der große Schrank. Erst im spätesten Rokoko hat man ihn wieder aufgenommen, aber altertümlich frisiert, nach Boulle kopiert. Sein Volumen konnte mit dem leichten Relief der Gliederung und mit dem System der Vertäfelung nicht gut in Einklang gebracht werden. Es gibt Schränke mit reichem Beschlag aus der Frühzeit, sogar von Meistern wie Cressent (Abb. 380); es gibt auch Marketterieschränke der Rokokozeit, deren Front



373. P. A. Baudouin-J. Massard, Le Lever

durch mehrfache Einziehung in Felder aufgelöst ist, die dann durch das ornamentale Muster wieder zusammengezogen sind (Vente du chateau de Fleury en Bière Dez. 1927. Paris, Petit und Abb. 373). Aber das sind Ausnahmen. Im vornehmen Haus wurden höchstens Wandschränke geduldet, die als eigene Form gar nicht in Erscheinung traten. Der gewöhnliche Schrank stand in der Garderobe, dem kleinen, praktisch neben dem Ankleidezimmer liegenden Raum. Nur im Bürgerhaus und in der Provinz ist die alte Form des Schrankes – wie die des hohen Büfets – weiter gepflegt worden. Die



Enzyklopädie zeigt nur einfache Muster. Das notwendige Kastenmöbel ersetzte im Salon vollständig die Kommode. Sie ist in ihrer typischen Form die Schöpfung des 18. Jahrhunderts, wenn auch, wie erwähnt, die Ahnen weiter zurückverfolgt werden können. Ebenso bequem und praktisch (daher der Name), handlich durch die Dimensionen, anpassungsfähig durch die Form, die sich durch Vereinfachung und Bereicherung des Schmuckes dem Charakter des Raumes einfügte. Zur Ergänzung traten hinzu die Eckschränken (*encoignures*), die mit den Kommoden zu einer Garnitur gehörten, und halbhohe Schränke in Kommodenform mit zwei Fronttüren, auch mit Seitentüren, *meubles d'entre deux* genannt, die auch als Büfets verwendet werden konnten.

Sind nun alle Möbelarten dieser luxuriösen, genießerischen Zeit benannt? Noch lange nicht. Es fehlen die witzig raffinierten Kombinationsmöbel, die wieder ihre eigene Benennung hatten, wie die *lits pliants*, die als Kommoden verkleidet waren, die *toilette en coeur*, mit Geheimfächern, die sich öffnen wie Flügel eines Schmetterlings, es fehlen die Teile der Garnituren, wie Ofenschirme (*écrans*), es fehlen die koketten Spezialitäten des *Boudoirs*, wie die spanische Wand (der vierteilige *paravent* mit 3–5 *feuilles*), die *Gueridons* (Leuchtertischchen), die meist als *Pendants* einen Toilette-tisch flankierten. Sie waren im Rokoko nicht mehr so beliebt, und wurden oft durch Leuchter ersetzt, die am Möbel bloß angebracht waren. Es fehlen Requisiten des Arbeitszimmers, wie Münzschränke, Aktenschränke, die für die hohen Herren mit der gleichen Delikatesse ausgestattet wurden wie die Salonmöbel, es fehlt der formenreiche Schatz an Bronzen, Leuchtern, Uhren, Kaminböcken (*chenets*), die mit den Garnituren zusammengestimmt waren, an Nippsachen, an kapriziösem *bric-à-brac*, Dinge, die dem verwöhnten Jahrhundert ebenso unentbehrlich waren wie die Möbel.

Der leichten Eleganz der Räume entspricht die Form des Möbels. Auch die Form verläßt die Wege der Tradition, sie wird ein Spielplatz für Witz und geistreiche Laune. An die Stelle steifer Etikette tritt die Rücksicht auf die Natürlichkeit. Die zierliche Verfeinerung, die dem Rokoko ästhetischer Grundsatz war, wird schon in der Verminderung der Dimensionen, der Erleichterung des Aufbaues deutlich. Die breiten Stühle mit hohen, steifen Lehnen, mit prunkvoll geschnitzten Füßen machen dem *Fauteuil* Platz, der kaum die Schulter des Sitzenden bedeckt, der selten über *Lambrishöhe* hinausragt. Die voluminösen Kästen werden beiseite gestellt. Die Schreibtische mit hohem Aufsatz und Schubladen sind in die Provinz verbannt; nur außerfranzösische Länder haben diese Form weiter kultiviert. Die Pfeilerschränke mit fünf Schubladen (*chiffonnières*), damals „Legkasten“ genannt, werden verkleinert, schmaler und zierlicher geformt, bis sie um die Mitte des Jahrhunderts fast ganz verschwinden. Das Bett vertauscht den mächtigen Säulenbaldachin mit dem kleinen runden oder geschweiften Baldachin, kurz, alle Möbel, die durch Masse und Pracht imponierten, werden verfeinert, verzierlicht. Es verändern sich die Proportionen, die keiner Dimension ausgesprochenes Übergewicht lassen. Das Verhältnis von Höhe und Breite wird ausgeglichen, Möbelkörper und Aufsatz, Füße und Körper werden in bestimmten Verhältnissen einander angepaßt, bis der Eindruck des Zierlichen und Eleganten erreicht ist.

Das wichtigste Mittel, diesen Eindruck zu gewinnen, ist die Schweifung der





Francis Leighton, La Descente. Paris, Louvre.





374. Zweitüriger Marketerieschrank der Rokokozeit  
Paris, E. Kraemer

Linien und Flächen. Sie ist das auffallendste Merkmal der Rokokomöbel. Die gleichen C- und S-Kurven, die die Stukkatur formen, die die oberen Schmalseiten der Panneaus abgrenzen, die den Rahmen bilden, kehren beim Möbel wieder. Die Füße erhalten





375. Kommode von Charles Cressent  
München, Residenzmuseum

gezogene, elastische S-Form, so daß Ähnlichkeit mit den Füßen einer Hindin entsteht; *pieds de biche* wurden sie in Frankreich deshalb genannt. In deutschen Beschreibungen der Zeit findet man den weniger poetischen Ausdruck: Geißfüße. Die Sitzfläche der Stühle, die Platte des Tisches wird gekurvt, die Stuhllehnen werden in der Mitte leicht eingezogen, gleich einer Geige. *Chaise à la reine* hat man seit 1730 die neue Form benannt. Nach 1750 erscheint die *chaise en cabriolet* mit ausgehöhlter Rückenlehne, die sich dem Körper anschmiegt wie die Rückwand einer Kutsche. An der Kommode sind die Seiten etwas geschwellt, und an den zweitürigen Eck-schränken kann durch Einziehung in der Mitte sogar eine Doppelkurve erzielt werden. Die Ecken sind immer abgerundet, in Kurven, die selten geometrisch benannt werden können; auch im Grundriß der Möbel kommen geometrische Formen kaum mehr vor. Ecken bleiben nur an Feldern von Wänden, Schranktüren, wo der Eindruck der Stabilität gewahrt werden muß. Die Aufeinanderfolge der Kurven an Kommode, Stuhl, Tisch ist nie willkürlich, sie ist immer mit Berechnung so gerichtet, daß ein Übergleiten von Form zu Form erfolgt. Eine Kurve entwickelt sich aus der anderen, keine ist für sich verständlich, erst im Zusammenhang erhält sie ihren Wert.

Aber nicht nur die Linien gehen leicht ineinander über, auch die einzelnen Glieder des Möbels sind miteinander verschmolzen. An einer Kommode ist der Fuß mit dem Körper verwachsen, am Konsoltisch mündet er in die Zarge, so daß die Grenzen gar nicht mehr bestimmt werden können. An dem hier abgebildeten Sofa von Cuvilliés (Abb. 448) bildet die Oberleiste der Lehne mit der Schwingung der Armlehne und mit den Füßen



376. Kommode von Cressent  
London, Wallace Collection

eine ununterbrochene Wellenlinie. Am Fauteuil entwickelt sich die Linie der Lehne aus der Kurve der Füße, und nur eine Ausnahme ist zugelassen: die vordere Stütze der Armlehne geht nicht in die vorderen Füße über, sondern mündet schon vorher in die Zarge. Die Mode zwang zu dieser Unregelmäßigkeit. Den bauchigen, stoffreichen Reifröcken der Damen mußte damals (das genaue Datum 1728 gibt das Journal von Barbier an) Platz geschaffen werden. Eine vollständige Vereinheitlichung, eine Verschmelzung ist eingetreten, ein weiches Verfließen der Linien und Flächen, ein Schwellen und Ebben der Form wie beim weiblichen Körper, den Boucher und Fragonard malten.

Die Schweifung der Linien hat noch weitere Bedeutung, sie versinnbildlicht die Bewegung. Es ist in erster Linie der neue Ausdrucksgehalt der Linie, der den Stilwandel bedingt, am Möbel genau so wie in der Ornamentik. Wie Allongeperücke und Tracht, diente auch das Möbel der Louis XIV-Zeit zur Steigerung des Menschen, zur Hebung über das Niveau des Alltags hinaus. Die steife Haltung, die repräsentative Grandezza, die monumentale Würde entsprechen jetzt nicht mehr den Forderungen. Wenn man nun auf den Boden der Natürlichkeit zurückkehren wollte und deshalb die geschweifte Linie bevorzugte, so geschah das, weil man die Bewegung, die Lebendigkeit als natürlich empfand. Der Ausdruck Natürlichkeit muß eben in jeder Periode anders interpretiert, er muß aus dem Gegensatz zum Vorhergehenden entwickelt werden. In der Régencezeit enthält der Begriff andere Nuancen als in der Louis XIV-Zeit. Für das Rokoko deckt sich das Natürliche mit dem Lebendigen, Beweglichen im Gegensatz zur Steifheit, zur Würde des Repräsentativen, das als unnatürlich und übermenschlich empfunden wird.

In dieser Bewegung der Linie liegt noch ein anderer Wert, sie dient als Ausdruck bestimmter Funktionen. Werden in der Gliederung der Wand die architektonischen



377. Kommode von Cressent, aus der früheren Sammlung Hamilton  
Paris, Sammlung E. de Rothschild

Elemente immer mehr ausgeschaltet, im Möbel verschwinden sie vollständig. Was sich da an Formen der klassischen Tektonik aus der Renaissancezeit in die unmittelbar vorhergehende Barockzeit herübergerettet hat, kleine Säulen, Pilaster, Lisenen, Gebälkstücke, Profile, das alles wird versteckt und ganz beiseite gelassen. Die Symbolisierung des Tektonischen durch die Mittel der großen Architektur wird ersetzt durch eine feinere Symbolik, die fast nicht mehr an Stütze und Last denken läßt. Die Stützen sind elastisch nach oben sich schwingende Kurven, die mit Leichtigkeit den Körper zu tragen scheinen, der gleichsam schwebt, dessen Gewicht aufgehoben scheint. Die funktionelle Bedeutung ist durch die Bewegung genügend geklärt. Es ist ein Überflüssiges, wenn bei Kommoden von Cressent, etwas stämmigen Frühwerken der Régencezeit, die Bewegung durch emporwachsende Palmzweige versinnbildet wird. Das vegetabilische Aufsprießen hat der Stil bald durch die Bewegung allein verdeutlicht. Die Füße tippen nur mehr an den Boden. Die feine Grazie der bewegten Linie wird dann Selbstzweck. In den Beschreibungen aus jener Zeit werden drei Eigenschaften besonders gerühmt: der Umriß, der *contour agréable*, der *contour extraordinaire*; zweitens der *contraste*, die Gegensätzlichkeit der Linien, Kurven, Seiten, oder mit anderen Worten die Auflösung der Symmetrie, der Ersatz durch unvermutete Kurven, durch das Gleichgewicht der Massen; drittens das geschweifte Profil des Möbels (*le galbe*). Die schwellende Bewegung der Linie kann noch durch die Profilierung gesteigert werden; die leichten Kehlungen und feinen Rundstäbe geben den Beinen am Stuhl erst die Geschmeidigkeit.





378. Kommode von Cressent  
Paris, Kunsthandel (Duvenc Bros.)

Die Bewegung greift vom Möbel über in den Raum. Je dire à cette occasion, sagt Blondel in seinem Hauptwerk (*De la distribution des maisons de plaisance*, Paris 1737, II, S. 103), que tout doit concourir dans une décoration à son ordonnance générale, que les meubles en font parties et que, par conséquent, ils doivent être relatifs aux contours, à l'élevation et au plan de la pièce. C'est cette harmonie, qui forme un beau tout. Die Gliederung ist den gleichen Gesetzen unterworfen, die Wand wird durch die Hohlkehle leicht in die Decke übergeführt, die Ecken sind abgerundet oder durch abgerundete Eckschränke verdeckt. Die Verschmelzung geht so weit, daß Möbel mit der Gesamtdécoration verwachsen. An dem Cuvilliés-Sofa (Abb. 448) ist die kurvierte Abschlußlinie der Lehne eingefügt in den unteren Rand des Spiegels. Die Drachen an der Spiegelumrahmung ringeln ihre Schwänze über die obere Leiste der Lehne. Auf der Abbildung kann man kaum erkennen, daß das seitliche Abschlußstück der Lehne zum Sofa, nicht zur Wanddekoration gehört. Ein anderes Beispiel. An der hier abgebildeten Kommode von Cressent (Abb. 377) ist durch die Form, die sich nach vorne verengert, eine Anschmiegung erreicht. Das Möbel wächst gleichsam aus der Wand heraus. Die Verbindung mit der Wand wird noch durch optische Mittel garantiert. Durch die Abrundung der Ecken und durch die Bewegung der Dekoration wird zwar das Körperhafte, das Räumliche des Möbels betont; der Beschauer wird veranlaßt, auch die Schmalseiten zu betrachten. Trotzdem ist zugleich das Kubische durch die Ornamentik negiert. Die Wand des Möbels bildet eine Fläche für sich, die von einem Bronzeornament überspielt wird, in einer Figuration, die den gleichen Ge-

setzen gehorcht wie die Ornamentik in den Wandfeldern, mit der sie zusammengesehen sein will. Enger kann der Begriff Einheitlichkeit nicht gefaßt werden. Das Möbel verliert an Selbständigkeit und wird ein verstärkter Akzent der Gesamtdekoration. Deutlich sichtbar natürlich da, wo die Ausstattung eines Raumes intakt ist. Stiche von Meisssonier und Cuvilliés müssen für die Anschauung ergänzend eingreifen.

Die Schweifung hat noch praktische Vorzüge, sie dient der Bequemlichkeit. Am Stuhl schmiegt sich die abgerundete Lehne dem Körper an, die Armlehne ist dem Unterarm angepaßt. Wo dann der Körper mit dem Holze in unmittelbare Berührung tritt, da sind weiche, schwellende Polster, die Manschetten, eingesetzt, die den Körper umsaugen. Die lässige, bewußte Eleganz des Rokokomenschen ist Gesetz im Gegensatz zur vornehmen Steifheit der späten Barockzeit. Die Polsterung hat dann Bedeutung für den Charakter des Möbels. Die hellen Bezüge sind beliebt, Seidendamast mit Streublumen aus Genua und Lyon, der Peking, Satin, Genueser Samt und auf Luxusmöbeln die Wirkteppiche, die oft mit der Bespannung der Wand korrespondierten. Die Farbe wird durch helle Freudigkeit oder im Fürstenschloß durch die sonore Feierlichkeit des satten Rot dem Charakter des Raumes angepaßt und trägt auch zur Vereinheitlichung bei.

Der Bequemlichkeit der Sitzmöbel entspricht bei den Tischen und Kastenmöbeln die Zweckmäßigkeit, die auch zum raffinierten Luxus getrieben werden konnte. Es ist nicht allein die Handlichkeit der Form; sie wird ergänzt durch ein Eingehen auf die verwöhntesten Wünsche und Bedürfnisse. Die Schreibtische (*bureaux plats* und Sekretäre) sind mit einem Reichtum an Schubläden und Geheimfächern ausgestattet, dessen Wert nur der versteht, der die Rolle des Briefes in diesem Jahrhundert kennt. Die kompliziertesten Kombinationsmöbel, Nipptischchen für alle Bedürfnisse, *vide-poches*, Ofenschirme, die zugleich als Schreibtische dienen konnten, Damenbureaux, die auch Toilette-tischchen waren, sind damals erfunden worden. Selbst das „Tischlein deck dich“ (*table volante*) ist damals von Joubert für den Regenten gebaut worden.

Die ganze Entwicklung des Rokokomöbels zielt jedoch auf eine Verneinung des Tektonischen und damit auf eine Negierung des Zweckes, auf die Umbildung der Gesamtform zur Ornamentik. Darin liegt der fundamentale Unterschied des auf der Höhe der Entwicklung stehenden höfischen Möbels gegenüber dem bürgerlichen Möbel in Frankreich und Deutschland, gegenüber dem Möbel in England. Am deutlichsten ist diese Neigung zu sehen bei unselbständigen Möbeln wie dem Konsoltisch, bei dem die ornamentale Gestaltung alles, die Bestimmung nebensächlich ist. Auch bei der Kommode wird der Zweck negiert. Die Fassade ist eine einheitliche Fläche ohne Rücksicht auf den praktischen Zweck, auf den Innenraum des Möbels. Der ganze Aufbau mit Fuß und Körper ist ein ornamentaler Organismus geworden. Auch beim Stuhl, bei dem die Linien sich entwickeln, als ob der ganze Rahmenbau eine Einheit, als ob der Stuhl ein einheitliches Gewächs wäre, nicht ein Gerät mit Teilen von bestimmter Funktion. Konstruktion und Dekoration sind identische Begriffe geworden, das ganze Möbel ist ein Ornament. In der gleichen Richtung geht die Fassung und Verkleidung des Holzes. Am englischen Möbel kommt das Material des Holzes als solches zur Geltung. In Frankreich und in Deutschland wird es auf den dekorativen Zweck abgestimmt, in seiner Struktur nicht beachtet, in der Oberfläche verfeinert. Die Verfeinerung der Oberfläche geht Hand in Hand mit der Erleichterung des Aufbaues.



379. Eckschrank von Cressent  
Paris, Kunsthandel (Duveen Bros.)

Prunkmöbel aus edleren Stoffen hat es von jeher gegeben, aber diese bijouhafte Feinheit und Eleganz der Ausführung hat nur das 18. Jahrhundert gekannt. Die Furnierung war seit der Louis XIV-Zeit Vorschrift. Es waren zum geringsten Teil Gründe der Technik, die zur Verkleidung des Holzes zwangen. Bei den stark geschweiften und gebauchten Möbeln ist eine Zusammenstimmung der Maserung an sich nicht möglich. Dieser Nachteil konnte durch die durchgehende Verkleidung oder durch Fassung leicht ausgeglichen werden. Nur das einfache bürgerliche Möbel hat das nackte Hartholz beibehalten. Ausschlaggebend waren die anderen Gründe, die wir schon früher erwähnt haben. Die Eleganz des Raumes forderte schon die Verfeinerung. Der Aufhellung des ganzen Raumes entspricht eine Aufhellung der Furnierung. Die helleren Töne der wertvollen exotischen Hölzer, des Rosen-, Veilchen-, Zitronen- und Amarantenholzes, in den verschiedensten Schattierungen von Goldgelb zu dunklem Braun erhalten jetzt das Übergewicht; sie bilden gewöhnlich den



Grund, von dem sich die dunklere Zeichnung der ornamentalen Muster abhebt. Neben der Marketerie in feinfarbigem Hölzern werden noch andere Stoffe verwendet: ostasiatischer Lack in den verschiedenen Qualitäten mit figürlichen Malereien und Landschaften, der mit seiner kapriziösen Zeichnung dem Zeitgeschmack besonders lag. Alle Marketerie ist poliert. Die glänzende Oberfläche der Möbel antwortet den großen Flächen der Spiegel, dem glatten, spiegelnden Parkett, „das so sauber ist, daß man es küssen möchte“. So schreibt Madame Graffigny über Voltaires Zimmer in Cirey. Die Stühle sind gefaßt, meist Weiß mit Gold, wie die Vertäfelung, und harmonieren mit der hellen, duftigen Bespannung, mit dem zarten, sublimen Schimmer von Seide und Atlas des Kostüms. Die bewegten Formen der Ausstattung wie die Kleidung der Menschen, die den Raum bewohnen, rechnen mit der hellen, wechselnden Sonne oder mit dem lebendigen, huschenden Licht der vielen Wachskerzen auf Lüstern mit flimmerigem Glas, auf Wandarmen, auf Bronzeleuchtern, auf Girandolen; dem Licht, das zur Tageshelle getrieben ist und nur mehr Glanzpunkte und milde Halbschatten läßt, das über die schimmernden Bronzen läuft, das in den Falten der Seidenkleider knistert und auf der glänzenden Politur mit springenden Flecken sich bewegt wie das Licht auf einem Bilde Watteaus.

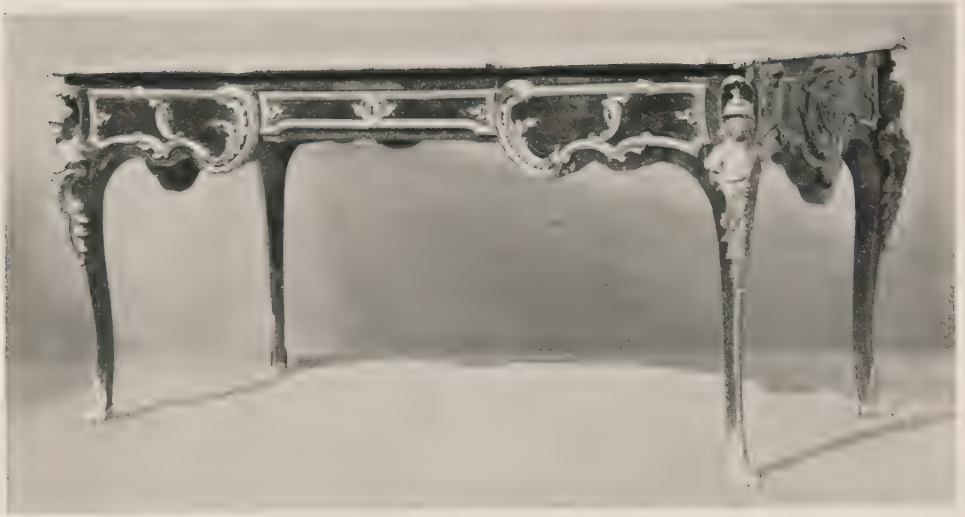
Neben der Marketerie ist die Bronze der schönste Schmuck des vornehmen Möbels, der Kommoden, Eckschränke, Tische. Auch der Bronzedekor hat, wie gesagt, praktische Bedeutung. Er schützt die dünnen Blätter der Auflagen gegen Anstoßen und dient zugleich zur Verfestigung. Er überzieht deshalb in erster Linie die Ecken und die Ränder der Felder. Die Füße sind mit Bronzeschuhen geschützt. Aus der praktischen Notwendigkeit wurde eine Tugend; man hat die Bronze an diesen Möbeln zum wichtigsten Träger der Ornamentik gemacht. Ihre Rolle ist die der Rokokoornamentik überhaupt. Sie akzentuiert bestimmte Teile, sie sitzt vor allem an Stellen, die funktionell oder tektonisch von Bedeutung sind, den Ecken (*chutes*) und dem unteren Abschluß, dem Auslauf, Ablauf (*tablier, cul de lampe*), sie begleitet den fließenden Umriß und verstärkt durch dieses feine, straffe Lineament den Eindruck der Bewegung. Der Reichtum wechselt mit dem Charakter des Möbels. Meister der Régencezeit, wie Cressent, haben in frühen Werken noch schwere, flächige, prunkvolle Beschläge mit figürlichen Motiven, die vom Holz wenig übrig lassen. Die Linien des Ornamentes werden später dünner, bewegter, auch im Umriß lebendiger; die figürlichen, italienisierenden Motive verschwinden mehr und mehr, und das Rokokomuschelwerk übernimmt die Führung. Bei ausnehmenden Prunkwerken, wie dem Bureau Metternich (Abb. 391), das wohl von Caffieri stammt, wird auch der Aufbau von der Ornamentik überwuchert; der Reichtum an Motiven sticht von der sonstigen *sobriété* des französischen Möbels weit ab, erinnert eher an deutsche Art.

Das Möbel ist ein Spiegel der Zeitgesinnung. Stil und Leben stehen im engsten Zusammenhang. Der gleiche Geist, der den Zeitgeschmack umformt, der die Lebenshaltung bestimmt, der die Mode ändert, bildet auch das Möbel neu. Nicht nur die Veränderung der Sehformen, die Änderung der Gesinnung ist der eigentliche Grund für die Umwandlung der Möbeltypen. Ein neuer Geist, der Geist der Heiterkeit und Leichtigkeit, des Genusses und der Lebensfreude, der Eleganz und der beherrschten Anmut hat sich in der Rokokozeit die Form umgemodelt. Die klare, straffe, streng gefügte



380. Großer Schrank in Rosenholz von Cressent  
Früher Sammlung Castellane, jetzt Kunsthandel (E. M. Hodgkins), Paris

Einfachheit der Renaissance, die bewegte Mächtigkeit der Barockzeit befriedigten nur ihre Zeit. Die neue Zeitgesinnung sucht ihren eigenen Ausdruck in einer veränderten Form: in der Auflösung, die zur kapriziösen Willkür neigt und sich doch der Grenze bewußt ist, in der Erweichung des Tektonischen, die zur spielerischen Laune werden kann, aber doch einem geheimen Gesetz gehorcht. Die Elementargesetze ererbter Tektonik werden beiseite geschoben. Selbst die Symmetrie wird verlassen und in der Ornamentik durch eine neue Ordnung, die Balance der Kräfte, durch Ponderation er-



381. Tisch von Cressent  
Mailand, Sammlung Trivulzio

setzt. Ein neuer Rhythmus geht durch Raum und Ausstattung. Auch der Charakter des Möbels wird verändert. Man hat den Eindruck, daß es etwas von den Anschauungen der Gesellschaft angenommen hat, die seine Form bestimmte. Der Aufbau wird ein leichtes Spiel der Linien, eine spielerische Andeutung von Kurven. Die Ornamentik dient nicht zur Erklärung der Form, sie akzentuiert in geistreicher Weise Stellen, die zum Beschauer sprechen. Der gleiche Rhythmus geht durch den Menschen der Rokokozeit. Haltung und Bewegung übernehmen etwas von kapriziöser Leichtigkeit, von spielerischer Pointierung und zugleich von gefaßter Beherrschtheit, die sich immer der Grenzen der Freiheit bewußt ist. Will man die Atmosphäre spüren, in der die Menschen der Rokokozeit lebten, will man das Milieu sehen, in das die Möbel gehören, so muß man auf die aufschlußreichsten Urkunden zurückgreifen, auf die Werke zeitgenössischer Kunst. Aus den Gemälden Bouchers, den Stichen nach Baudouin und Moreau wird der Zusammenhang von Stil und Leben mit einem Blicke deutlich.

Noch aus einem anderen Grunde sind uns diese Urkunden wichtig. Sie zeigen uns, welche Rolle dem Möbel im Raume ursprünglich zukam. War noch im Spätbarock eine gewisse Fixierung der mächtigen Maschinerien angestrebt, eine Verteilung nach architektonischen Grundsätzen: der Tisch an seinem Platz, die Stühle an den Wänden im Prunksaal monoton aneinandergereiht – jetzt ist die Ordnung gelockert. Vor den stabilen Möbeln, die von der Wand nicht entfernt werden können oder entfernt werden dürfen, überwiegen die frei und locker im Raum stehenden, undiszipliniert und ungeordnet, wie man beim ersten Anblick glauben möchte, aber in Wirklichkeit von einer feinen Balance zusammengehalten, die durch geringe Umstellungen schon zerstört werden könnte. Das merkt man erst, wenn man sich selbst bemüht, einem derangierten Rokokoraum seinen ursprünglichen Habitus wiederzugeben. Man darf nicht vergessen, daß das die Möbel sind, die mit dem Raum vom Architekten erfunden wurden. Selbst Meisssonier und Pineau zeichneten die Möbel in den Aufriß der Wände





382. Tisch von Cressent  
Paris, Louvre

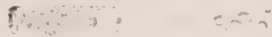
hinein. Von allen Möbeln ist das Rokokomöbel das räumlich freieste und zugleich das räumlich am meisten gebundene. Der Ausgleich der Kontraste, die Balance der Kräfte, die sich fliehend anziehen, charakterisiert Stil und Zeit im ästhetischen wie im geistigen Sinne.

Der Style Régence. Der Einfluß der Dekoration auf das Möbel wird in dieser Zeit noch größer. Man kann, extrem gesprochen, die ganze Entwicklung des Möbels bis zum Rokoko als eine Entwicklung zum Ornamentalen ansehen. Die Vorlagen für Möbel sind von Meistern des Ornamentstiches geschaffen, in deren Reihe auch die führenden Architekten stehen. Die innere Entwicklung, die man in Stufen, wie Freiwerden der Linie, Versinnlichung der Bewegung durch vegetabilische Motive, Vernichtung der Tektonik bis zum Freiwerden der Ornamentik in der Irrationalität des Rokoko, gliedern kann, folgen sich in natürlicher Entwicklung, ebenso folgerichtig auch beim Möbel. Wir müssen hier weiter zurückgreifen.

Das Freiwerden der Linie, die mit neuem Ausdrucksgehalt gefüllt wird, sieht man schon deutlich bei den Entwürfen der zwei Hauptmeister des Ornamentstiches unter Ludwig XIV., Daniel Marot und Jean Bérain. Das Abrücken von der Klassizität des Louis XIV-Stiles, das Streben nach Lockerung und Auflösung, nach Erleichterung in der Dekoration kommt in ihren Werken zum Ausdruck. Hat Daniel Marot noch mehr die Elemente des Barock, figurale Motive und schwellenden schwerblättrigen Akanthus, in den Grotesken Bérains, in den Vorlagen für Gitter, Geräte, Möbel ist das graziöse, in Kurven in der Fläche um eine Mittelachse sich bewegende und sich verflechtende Bandwerk zum Gerüst der ornamentalen Figuration geworden. Die bewegte Linie ist zum eigentlichen Träger des ornamentalen Gedankens gemacht.

Die Elemente der Auflösung werden von der dekorativen Malerei der Régencezeit noch verstärkt. Claude Gillot (1673–1722) ist als geistreicher Improvisator in erster Linie zu nennen. Weniger die figürlichen Kompositionen oder die Entwürfe für Wand-

teppiche, sondern die ornamentalen Skizzen und Entwürfe sind wichtige Marksteine in der Entwicklung. Was er an figuralen Motiven in diese Improvisationen hereinnimmt, das hat kaum die Bedeutung eines Schnörkels. Sie sind unstatisch, haben kein Eigengewicht, sind verflüchtigt. Flächenhafte und räumliche Werte stehen nebeneinander, aber auch diese dienen zur Interpretation der Bildfläche. Götterfiguren, mythologische oder allegorische Gestalten, Figuren der italienischen Komödie, die Drolieren der Tierfabeln, vor allem die Singarien, die lustigen Affengesellschaften, sind in wechselnden Realitätsgraden in die Ornamentik verflochten, deren Rückgrat das um die Mittelachse sich bewegende, lustige Kurvengeschlinge der Linien bildet. Die Linie ist frei geworden, sie ist graziös, temperamentvoll verfeinert in der Bewegung, leicht federnd und elegant. Sie braucht nicht mehr das stoffliche Substrat der Bänder wie bei Bérain, sie führt ihr eigenes Leben und nimmt höchstens leichtes Zweigege rank als Begleitung auf. Bei den ornamentalen Kompositionen von Gillots Schüler Antoine Watteau (1684–1721), dem Meister der Rokokomalerei, überwiegen die Gestalten einer eigenen, phantasievollen Märchenwelt, die Schäferbilder, Komödienszenen, Maskeraden und Tierfiguren (auch die Affenszenen, die dann durch Christophe Huet weitergepflegt werden). Alle Realität ist in das Traumhafte aufgelöst. Die reine Ornamentik beschränkt sich auf ein freudiges, dünnes Gekurve, das immer vegetabilisch interpretiert ist, das durchsetzt ist mit den naturalistischen Motiven, den Emblemen einer neuen Gesinnung, den Gartengeräten, den Geräten von Jagd, Fischfang, Musikinstrumenten, den Attributen des Schäferlebens und den Symbolen Amors. Diese Motive sind verstreut, verflochten oder als Füllungen verwertet. Sie sind dann die klassischen Symbole der Rokokozeit geworden und bis zum Ende des Jahrhunderts geblieben.



Die Verflüchtigung der Gestalt, aber noch die Verdeutlichung der Bewegung durch vegetabilische Motive charakterisiert die Ornamentik der Régencezeit. Sie ist ebenso in den ornamentalen Schöpfungen der einflußreichen Architekten, die nach Robert de Cotte (1656–1735) führend wurden, in den Panneaux der Bauten von Germain Boffrand (1667–1754), dem Erbauer des Hôtel de Soubise, von Jean Baptiste Leroux (1676–1754), wie in den Kompositionen von Gilles Marie Oppenordt (1672–1742). Oppenordt, der durch die Stiche nach seinen Erfindungen noch mehr Einfluß auf das Kunstgewerbe ausübte, leitet bereits zum entwickelten Rokoko über. Die Umrahmung eines Spiegels mit Palmzweigen, die Einfassung der Kartuschen mit Palmwedeln steht in der gleichen stilistischen Absicht wie die Verwendung der naturalistischen Details, der Embleme, Blumenranken und Blütenzweige; es ist nur eine Versinnlichung der Bewegung, zugleich eine malerische Bereicherung, die den Eindruck der Freiheit, des Zufälligen, des Fröhlichen erwecken will. Das naturalistische Motiv hat noch weitere Bedeutung, es ist ebenso ein Mittel zur Auflösung des Tektonischen. Diese Auflösung geht immer weiter bis zum völligen Freiwerden des ornamentalen Gedankens in der Irrationalität des Rokokoornaments.

Hand in Hand mit diesem Wandel in den Elementen der Ornamentik, in den Motiven, in der Grammatik des Ornamentes geht die Veränderung der Syntax, der ornamentalen Komposition. Die Frühzeit, das Régence, achtet noch die Mittelachse, auch wenn sie tatsächlich nicht mehr vorhanden ist. Erst das Rokokoornament züngelt frei nach allen Seiten.

Die Régence braucht noch das natürliche Substrat; das Rokokoornament bevorzugt das abstrakte Muschelwerk. An die Stelle der gleichmäßigen Verteilung tritt im Rokoko eine Konzentration auf einzelne Zonen, eine Akzentuierung bestimmter Punkte, die zum Beschauer sprechen sollen. Damit ist verbunden ein Verlassen der ererbten kompositionellen Regeln, die in jedem Fall auf Symmetrie und Achsengeichtigkeit beruhten, und der Ersatz durch eine lockere Verteilung, die durch den Ausgleich der Massen, die Ponderation, im labilen Gleichgewicht bleiben. Es ist eine bekannte Tatsache, daß jede entwickelte ästhetische Kultur aus dem ererbten und fremden Formenschatz immer nur die Motive auswählt, die ihrer eigenen Absicht entgegenkommen. Von solchen ererbten Formgedanken hat die Kartusche, die der italienischen Renaissancekunst entnommen ist, besondere Bedeutung erlangt. Sie kommt der Neigung des Rokoko, bestimmte Punkte zu akzentuieren, besonders entgegen. Sie wird jetzt Mittelpunkt ornamentaler Kompositionen, sie betont die Achsen, beherrscht als Bekrönung, als Schlußstein die Felder und schafft so immer den Angelpunkt, wenn die Hälften der Komposition in freier Laune asymmetrisch auseinanderzüngeln und die Tektonik verwischt zu sein scheint. Die Régencezeit liebt auch in der Dekoration des Möbels noch die figuralen und die vegetabilischen Motive. Die delikaten, rassigen Frauenköpfe, die Stichen nach Watteau entnommen zu sein scheinen, die espagnolettes, werden auch auf



383. Uhr von Cressent  
Wien, Baron Alfons von Rothschild



Konsoltische und Kommoden übertragen. Das entwickelte Rokoko kennt nur mehr das Muschelwerk.

Die Freiheit der ornamentalen Komposition, die Neigung zur Asymmetrie steht in engstem Zusammenhang mit der Vorliebe für die Freiheiten exotischer Kunst. Das ostasiatische Kunstgewerbe, nicht nur das Porzellan, war in Frankreich schon seit mehr als einem Jahrhundert bekannt, früher noch in den benachbarten Ländern, Holland, England, Deutschland. Die Entwicklung nimmt jetzt in allen europäischen Ländern den gleichen Weg. Die Kunstgegenstände, die man im 16. Jahrhundert noch als kostbare Kuriosität gewertet hatte, wurden im 17. Jahrhundert ein beliebtes Luxusobjekt. Schon unter Ludwig XIV. gab es importierte Möbel aus Chinalack. Zur gleichen Zeit wurden auch in Deutschland Münzschränke mit Malereien nach ostasiatischem Vorbild angefertigt. Unter Ludwig XIV. hat man auch schon mit der Nachahmung des Chinalackes begonnen. Es gab Maler, deren Spezialität die Imitation des Chinalackes war. Im 18. Jahrhundert hat dann Robert Martin (1706–1765) mit seinen Brüdern und Söhnen diesen Zweig industriell ausgebeutet. Als vernisseur du roi hat er 1748 eine eigene Manufaktur des „Vernis Martin“ begründet. Gerade in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat die Begeisterung für die Chinoiserie ihren Höhepunkt erreicht. Man braucht nur an die Wertschätzung der Chinaseide und des Chinaporzellans zu erinnern, das jetzt in die großen fürstlichen Sammlungen einzog, man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, daß jetzt an allen Residenzen, in München, Wien, „die indischen“ Hofmaler auftauchen, daß ganze Räume mit echtem Chinalack vertäfelt wurden, in Deutschland (Koromandellack-Zimmer in Nymphenburg), in Österreich (Zimmer mit indischen Miniaturen in Schloß Schönbrunn bei Wien) wie in Frankreich, wo einer der Martin (1746–1759) die Gemächer des Dauphin und der Dauphine ausmalte und noch 1758 für die Pompadour arbeitete, in Italien (Gabinetto cinese im Palazzo reale in Turin nach Zeichnung von Iuvara 1737). Die häufige Verwendung des Lackes bei Möbeln war ein weiterer Schritt. Der bunt bemalte chinesische Koromandellack herrscht im Rokoko, etwa vom späten Rokoko und Louis XVI hat man dem japanischen Lack mit Goldfiguren auf schwarzem Grund den Vorzug gegeben.

Eine Folge dieser Vorliebe für ostasiatische Kunst war die Übernahme einzelner Motive. Nicht nur bei den Meistern der dekorativen Malerei kleiner Räume, bei Watteau, Gillot, Huet, Boucher, Leprince, die die galante Gesellschaft mit exotischen Kostümen ausstaffierten, so daß bald eine erträumte Welt von Rokokochinesen, Indern und Türken wie auf einem lustigen Maskenball die Wände bevölkerte, bei Stechern wie J. G. Huquier und Pillement, sondern auch bei Zeichnern der Ornamentik. Einzelne Motive gehörten bald zum alltäglichen Formenschatz, so daß ihr Geschlecht gar nicht mehr exotisch empfunden wurde. Der Drache, dessen unorganische Form sich leicht in das Ornamentale umbiegen läßt, wurde bald heimisch. Schon in Bérains Grotesken treibt er sein Unwesen, in den Konsolentwürfen von Bernard Toro, der als erster schon um 1716 die Tektonik des Konsoltisches zum reinen Ornament verwandelte, ringelt er sich an den Füßen empor und beieifert die geflügelten Masken am Kämpfer. Bei Pineau, Pillement springt er über auf die Ornamentik der Panneaux und der Möbel. Gleichen Ursprungs wie die Drachen sind andere Requisiten der Rokokoornamentik. Die Palmen, die Pfaufedern, Schirme, Pagoden, die bizarren Bäume und Felsstücke treten



384. Kommode, signiert Jean Marchand  
London, Wallace Collection

mit den ererbten klassischen Motiven in einen dauernden Bund, und es erscheint glaubhaft, wenn man auch in den Fledermausflügeln der Ornamentik Watteaus oder Cuvilliés' nur halbierte Chinesenschirme sehen will. Wenn man endlich feststellen muß, daß auch das Gitterwerk und der Mäander Motive sind, die von den beliebten Chinavasen der Mingzeit übernommen wurden, hat man recht, das Rokokoornament als neu stilisierte Chinoiserie zu bezeichnen. Ohne die exotische Basis ist der Stil in dieser speziellen Gestalt, in dieser gelockerten Form nicht zu denken; ohne Einwirkung ostasiatischer Kunst hätte die natürliche Reaktion gegen den Barock, die kommen mußte, eine klassischere Formel gewonnen. Mit den exotischen Motiven geht auch der klassische Akanthus in der leichten zierlichen Form der neuen Zeit leicht Verbindung ein. Er erhält größere Bewegungsfreiheit und unbegrenzte Variationsmöglichkeit, er beherrscht als bindendes Element den



385. Bureau plat. Übergang zum Style Régence  
Baron A. von Goldschmidt-Rothschild, Frankfurt a. M.

ornamentalen Organismus, bis er in der entwickelten Rokokozeit ins Irrationale verzerrt und in reine zügige Bewegung abstrahiert wird.

Die Vorliebe für die Exotik hatte ihre Rückwirkung auch auf die ornamentale Komposition, den Aufbau. Es ist klar, daß der Sinn für die stilistischen Freiheiten der ostasiatischen Kunst, die jahrhundertlange Angewöhnung des Auges an die Atektonik eines fremden Stiles allmählich auch die eigene Art des Sehens, das Formgefühl beeinflussen mußte. Es gibt keinen stärkeren Gegensatz als die tektonische Gebundenheit, die Gefügtheit einer ornamentalen Renaissancekomposition und die freie Bewegtheit einer ostasiatischen Lackmalerei, auf der die Motive wie Flecken unorganisch über die Fläche verstreut sind. Gegenüber dieser unorganischen Auflösung erscheinen die Freiheiten des modernen Stiles, der damit begann, die Fundamente überlieferter Renaissancektekonik abzubrechen, den geordneten Rhythmus durch freie Akzentuierung zu ersetzen, noch maßvoll. Von den altererbten Grundgesetzen hat die Régencezeit noch die Symmetrie beibehalten. Immer decken sich die beiden Hälften einer Komposition. Man wahrte auch noch eine relative Strenge im Umriß, in der Anordnung der Felder. Erst im entwickelten Rokoko fällt die Symmetrie, und damit wird Platz für den freien Rhythmus.

Die neuen Ansprüche an das Möbel, die über handwerkliche Praxis hinausgingen, brachten eine Lockerung der Zunftordnung mit sich. Nach altem Handwerksgebrauch teilten sich die Möbelschreiner in zwei Klassen, die Stuhlmacher und die Kastenmacher, in Paris in die *chaisiers* und die *Ebenisten*, richtiger gesagt in die *menuisiers d'assemblage* und die *menuisiers de placage et de marqueterie*. Führend waren die Virtuosen der zweiten Gattung. Die Kastenmöbel und die Tische stellten auch im Aufbau mehr Probleme. In dieser Sparte waren die tüchtigsten Meister tätig. Sie waren zunftmäßig organisiert, bis 1790 die Zunftgesetze aufgehoben wurden. Die Vorteile





386. Französische Kommode der Zeit um 1730  
München, Residenzmuseum

und Schranken, die eben die Zunftgesetze mit sich brachten, waren auch hier da. Jeder zünftige Meister mußte seine Ware stempeln, genau so wie die Goldschmiede, die Töpfer, die Messerschmiede. Die Vorschrift geht weit zurück, bis auf das Jahr 1467; erst seit 1743 war der Stempel bei Strafe obligatorisch. Mit einer Ausnahme. Den Zunftgesetzen waren jetzt nicht mehr unterworfen die *ouvriers de la couronne*, die Meister im Dienste des Hofes, zum Teil Ausländer, die als ausgezeichnete Kräfte vom König berufen wurden, dann die freien Arbeiter, die das Asylrecht der Universität oder der Kirche genossen, die im Bereich eines Klosters wohnten. Das wichtigste von diesen Asylen für Möbelarbeiter, besonders für Deutsche, war das bei Saint-Antoine. Der Stempel bestand gewöhnlich aus dem Namen mit den Buchstaben ME, einer Abkürzung von MENUISIER-EBENISTE. Die nicht signierten Möbel sind in der Mehrzahl wohl von königlichen Ebenisten oder in direktem Auftrag gefertigt.

In der Entwicklung des Möbels spielt die künstlerische Individualität nicht die Rolle wie in der Malerei und Plastik. Die Typen werden bald Gemeingut, die Neuerungen bauen sich auf langsamer Verbesserung auf, der Wertunterschied ist meist nur bedingt durch die manuelle Qualität, durch die handwerkliche Vervollkommenung der Arbeit, nicht durch die neue Erfindung. Wenn jetzt schärfer umrissene Künstlerpersönlichkeiten auf den Plan treten, so sind das meist Außenseiter, Künstler von größerem Umfange des Wollens, Meister, die auch Ebenisten waren. Von diesen Künstlern sind dem Möbel die frischesten Impulse zugeflossen; aber der Fortschritt galt oft weniger dem Möbel in seiner Form als den Akzessorien, dem Ornament, der künstlerischen Dekoration durch die Bronze.

Der wichtigste Ebenist der Régencezeit, einer der wenigen originellen und künstlerisch überragenden Meister in der Geschichte des Möbels, ist Charles Cressent. Die Daten seines Lebens müssen hier kurz erwähnt werden. Er stammt aus einer Bildhauerfamilie. Sein Großvater war Schreiner und Bildhauer in Amiens, sein Vater, François Cressent, hat für Kirchen in Amiens Statuen, Grabdenkmäler gemacht, hat sich dann in Paris niedergelassen und ist hier als sculpteur du roi gestorben. Charles Cressent kam 1685 in Amiens auf die Welt, blieb dann in der Werkstätte seines Vaters und zog mit diesem gegen Ende der Louis XIV-Zeit nach Paris. Sein eigentlicher Beruf war die Bildhauerkunst. Wir wissen von verschiedenen Skulpturen, die er für die Bildhauer Girardon und Le Lorrain hergerichtet hat. 1714 ließ er sich in die Akademie de Saint-Luc aufnehmen, und dann kam einer der großen Zufälle, die so oft im Leben des Künstlers den Ausschlag geben. Als Bildhauer arbeitete er auch für den Ebenisten des Herzogs von Orleans, Joseph Poitou, der in der rue Notre-Dame des Victoires eine ausgedehnte Werkstatt besaß; dieser starb jung 1718, und Charles Cressent, als Freund des Hauses, übernahm zunächst die Vormundschaft bei einem nachgeborenen Mädchen, heiratete schließlich 1719 die junge Witwe und übernahm das Geschäft; 1719 wurde er Meister. Der Beruf seines Großvaters war ihm an sich nicht fremd. Eine Umstellung von Grund aus war gar nicht erforderlich. Seine Vorbildung konnte ihm nur nützlich sein. Die Heirat brachte Vorteile, die gesicherte Stellung, die Wohnung im reichen Viertel von Paris, einen Kreis vornehmer Kunden. Cressent wurde Hof-Ebenist des Herzogs von Orleans, der auch als Regent dem Hause treu blieb und dem Meister beim Umbau des Palais Royal große Aufträge verschaffte. Bald zählte er selbst zur erlesenen Gesellschaft der maßgebenden feinsinnigen Kenner, zu denen Caylus, Julienne, Crozat und Watteau gehörten; mit Gilles Marie Oppenordt, dem Architekten des Regenten, mag ihn nicht nur der Beruf zusammengebracht haben. Dazu kamen Aufträge von ausländischen Fürstenhöfen, von Schweden, Bayern und Rußland. Er führte das Leben eines Grandseigneurs, wie große Künstler der alten Zeit. Sein Haus gehörte zu den Berühmtheiten der Stadt. In der Korrespondenz von Diderot-Grimm wird es als große Sehenswürdigkeit beschrieben, Cressent wird als guter Zeichner, Bildhauer und Ebenist gerühmt und unter die großen Künstler Frankreichs gerechnet. Sein Name wird Repräsentant für die Régencezeit wie früher Boulle für die Kunst Ludwigs XIV. Er selbst war wie Boulle Sammler und speicherte in seiner luxuriösen Wohnung an Schätzen auf, was die Vergangenheit an Bedeutsamem bot. Gemälde von Rembrandt, Rubens, van Dyck, Albrecht Dürer, Holbein werden in dem Katalog seiner Sammlung angeführt. Skulpturen nach der Antike, nach Giovanni da Bologna, chinesisches und sächsisches Porzellan verbanden sich mit den Werken seiner eigenen Hand zu einem Ensemble von vorbildlichem Luxus, das selbst ein verwöhntes Auge befriedigen mußte. Als schließlich die großen Aufträge die Lasten der Ausgaben nicht mehr tragen konnten, mußte er seine Sammlung versteigern. 1749 war die erste Auktion der Gemälde, Skulpturen, Porzellane und Möbel, 1756 bzw. 1757 war eine zweite Auktion, die außer Gemälden den wichtigsten Teil seiner Prunkmöbel enthielt. Dazu kam noch 1765, kurz vor seinem Tode, eine dritte Auktion von Restbeständen. Im Januar 1766, am Ende der Rokokozeit, als der vereinfachte Geschmack eine neue Vorliebe für die Würde der Cressent-Möbel gezeitigt hatte, ist der hochbetagte Meister gestorben.

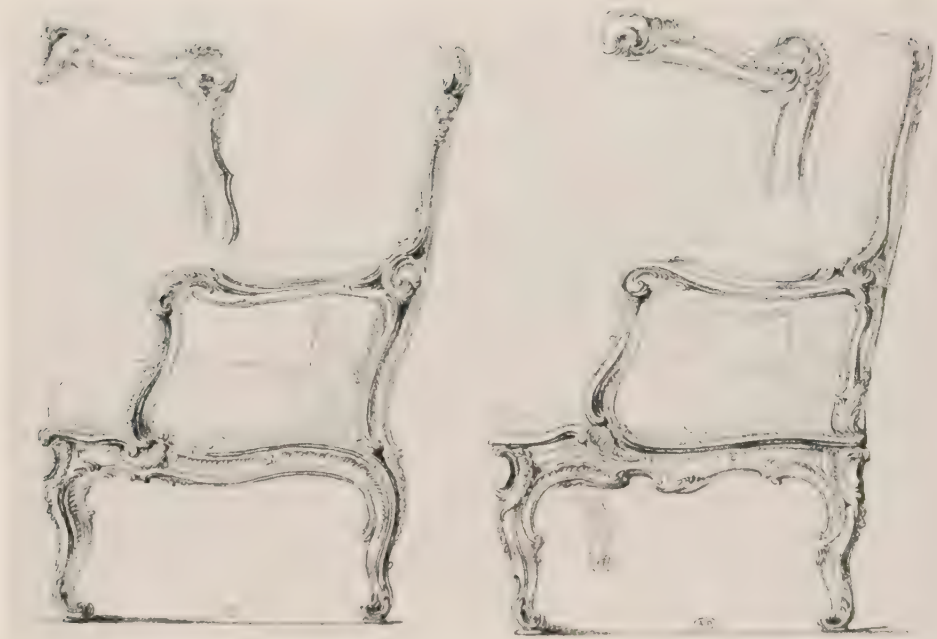


387. Französischer Schreibtisch der Zeit um 1730  
München, Residenzmuseum

Die Kataloge dieser Auktionen, die Cressent selbst verfaßt hat, sowie der Katalog der Auktion Selle (1761), eines enragierten Spezialsammlers von Cressent-Möbeln, sind die wichtigsten Quellen zur Bestimmung seiner Werke geworden. Dazu kommen noch die Verzeichnisse der Beschlagnahmen. Als Ebenist durfte Cressent die Bronzen für seine Möbel und Uhren nicht selbst ausführen. Doppelberuf war durch Zunftgesetze verboten. Da nun gesteigerte Aufträge zur Übertretung dieser Vorschriften zwangen, beschwerten sich die zünftigen Bronzebildhauer. Es wurde gerichtlich eingeschritten, Werkzeuge und Formen nach eigener Erfindung, die er selbst hatte, und solche, die er anderen Gießern zur Ausführung übergeben hatte, wurden beschlagnahmt. Die Verzeichnisse dieser Formen von 1722 und 1723 geben wieder Einblick in den Werkstattbetrieb, sie bieten Anhaltspunkte zur Datierung seiner Arbeiten, so daß wir also über Cressent besser informiert sind als über die anderen Ebenisten. Von diesen Werken ist eine große Zahl erhalten: Möbel, Uhren, Regulatoren, auch ein plastisches Werk, die Büste des Herzogs von Orleans, die heute im Cabinet des Médailles der Bibliothèque Nationale in Paris bewahrt wird. Aus dieser Zahl kann hier nur eine Auswahl gebracht werden.

Die Möbel Cressents sind alle Luxusmöbel. Sie sind immer nur Möbel für den Kenner





388. Nicolas Pineau, Entwürfe für Stühle  
Paris, Musée des Arts décoratifs

gewesen, sie sind von den feinsten Geistern geschätzt und gekauft worden. Crozat, der Freund Watteaus, Julienne, Gaillard de Gagny, Blondel haben Cressent-Möbel gesammelt. Sie sind Möbel für das vornehme Haus. Nur in einer reichen Umgebung können sie zur Geltung kommen. Im einfachen Raum würde die Prätentation ihres Dekors die ganze Umgebung schlagen. Da Cressent selbst Bildhauer war, sind auch seine Möbel auf die Wirkung der Plastik gestellt, nicht nur in dem äußerlichen Sinne, daß die ornamentale Plastik vor der Marketerie das Hauptgewicht trägt, sondern auch in einer weiteren Bedeutung, daß die Form des Möbels die Plastik ergänzt und mit ihren Schwellungen selbst plastisch aufgefaßt werden will. Cressent ist der eigentliche Schöpfer des Régence- und des Rokokomöbels geworden. Den schweren Typen der Boullezeit hat er frisches Blut eingefloßt, und die zusammengesetzten Formen hat er zu lebensvollem Wuchs vereinheitlicht.

Die Einheitlichkeit des Aufbaues, die Verschmelzung der Teile zu einem Organismus ist seine persönliche Leistung, auf die er stolz war. Er selbst kann es sich nicht versagen, in den Beschreibungen seiner Kataloge auf den einfachen, aber vornehmen Kontur und die neue ungewöhnliche Form seiner Kommoden rühmend hinzuweisen. In der Korrespondenz von Grimm werden die schönen Formen und richtigen Proportionen neben der bewundernswerten Komposition der Ornamente gebührend unterstrichen. Der einheitliche Wuchs, das Zusammengehen von Bronze und Holz, ist später nicht mehr erreicht worden. Die Marketerie bildet immer nur die Folie für die Bronze und begnügt sich bei aller Kostbarkeit des Materials mit einfacher, mosaikartiger Zusammensetzung. Cressents Möbel stehen am Anfang einer neuen Bewegung und haben wie die Schöp-

fungen dieser Zeit auch die frühlinghafte Frische des Neuen behalten. Sie sind schwellend, strotzend von Saft und Gesundheit und haben bei aller Anmut gegenüber den späteren Werken der Rokokozeit immer etwas von männlicher Herbheit und Schwere. Die Formen sind heiter bewegt, während die späteren Ebenisten den Ausdruck kapriziöser Leichtigkeit suchen.

Die frühlinghafte Frische haben auch die Motive seiner Ornamentik. Die Ornamentik der Régence ist auf einen leichten Naturalismus gestellt. Die gesunde Natürlichkeit hebt sich deutlich ab vom überfeinerten, morbiden, naturalistischen Geschmäcklertum der Louis XVI-Zeit. Kräftige Palmen, Eichenzweige bilden neben lappigem Akanthus das vegetabilische Gerüst, das mit heiteren Geschöpfen einer antikischen Märchenwelt bevölkert ist. Putten treiben mit allen möglichen Attributen ihr Unwesen, lächelnde Nymphen, grinsende Satyrköpfe, Masken und fein geschnittene Frauenköpfe sind dazwischen verstreut. Dazu kommen die phantastischen Bildungen exotischen Ursprungs, die Affen, Drachen und andere seltsame Tiere. Gegen die reine Rocaille hat Cressent eine Abneigung, obwohl er die ganze Rokokozeit überlebte. Das Abstrakte, Irrationale liegt ihm nicht. Wo er Bewegung verdeutlichen will, benutzt er das naturalistische Motiv als Unterstützung der Liniensymbolik. Die nackte Linie der Bänder ist ihm ebenso zu abstrakt wie die bewegte Rocaille.

Sucht man nach den Quellen dieser Ornamentik, so muß man zwei Namen der näheren Umgebung nennen: Gilles Marie Oppenordt, den Architekten des Regenten, durch den nicht nur der exotische Formenschatz der Chinoiserien vermittelt wurde, von dem er auch den naturalistischen Ornamentschatz mit ähnlichen Ausdruckswerten übernommen hat; dann Watteau, der für das Figürliche Vorbild war. Die Frauenköpfe, die espagnolettes, die aus dem italienischen Formenschatz in die Ornamentik Boulles und der Ornamentstecher übergegangen sind, scheinen direkt aus Watteau-Stichen und Dekorationen entlehnt zu sein. Daß es sich nur um einzelne Motive handelt, die über-



389. Nicolas Pineau,  
Entwurf für einen Eckschrank  
Paris, Musée des Arts décoratifs



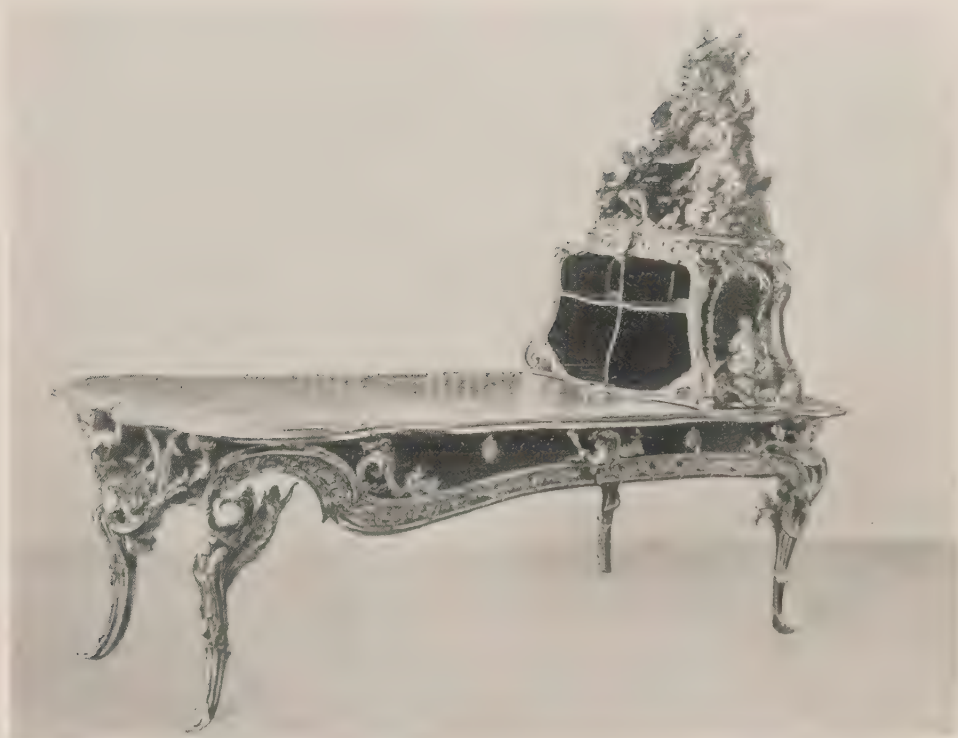
390. Kommode von Gaudreau, nach Entwurf von Slodtz, Bronzen von Caffieri  
London, Wallace Collection

nommen sind, daß Cressent als Bildhauer wie als Ornamentiker seine Selbständigkeit wahrte, garantiert die Höhe seiner künstlerischen Begabung.

Als Ebenist steht Cressent auf den Schultern Boulles. Er ist nicht so sehr Erfinder als Vollender, der vorhandene Typen übernimmt und mit neuem Leben füllt, der auch in der Technik auf dem Bestehenden weiterbaut. Nur in Frühwerken, in Uhren benützt er den veralteten Prunk der Louis XIV-Zeit, die Metalleinlagen auf Schildpatt, dann folgt er rasch dem modernen Geschmack, der die Kostbarkeit in der Feinheit des Materials sucht, und benützt nur mehr Furniere aus kostbaren einheimischen und überseeischen Hölzern, das Cayenne-, Satin- und Veilchenholz. Dann wird die Skala erweitert durch Rosen-, Amaranten- und Palisanderholz, in diskreten Kombinationen, mosaikartigen geometrischen Figurationen, Rauten und Quadraten, die als neutrale Folie die Bronze erst zur Wirkung bringen. Gewöhnlich erhält die Bronze eine dunklere Unterlage, die dem Lauf der Linien folgt, und erst in den Zwischenräumen breiten sich die warmen Töne des farbigen Holzes aus. Die plastische Ornamentik der Bronze wird das Rückgrat des Möbels, sie bildet die Rippen, zwischen die das edle Fleisch der Marketerie eingespannt ist. Die Linien der Bronze erhalten den Hauptakzent, sie werden Träger der Bewegung, und sie geben als selbständiges, ornamentales Gerüst, ohne Rücksicht auf die Gliederung, dem Möbel tektonischen Gehalt. Deshalb sind auch die Ecken (die chutes) am stärksten betont. In der Louis XIV-Zeit bildete immer noch der schwere, tektonisch gegliederte Körper des Möbels den Grund, auf den die einzelnen Teile der Ornamentik aufgeheftet wurden. Jetzt spricht in erster Linie die Dekoration, und der Körper macht langsam die Bewegung mit, bis im entwickelten Rokoko die leichtbewegten, schwellenden Formen des Körpers die Bronze fast entbehrlich machen.

Wie sich die Entwicklung im einzelnen vollzieht, zeigt eine Übersicht über die Typen





391. Das Bureau Metternich, wahrscheinlich von Jacques Caffieri  
Paris, Sammlung Baron Edmond de Rothschild

nach ihrer Entstehungszeit. Die Perioden dieser Entwicklung folgen sich mit einer gewissen psychologischen Notwendigkeit. Die relativ einfachen Möbel der Frühzeit bis zum Ende der zwanziger Jahre bewahren noch Anklänge an die Kunst des ausgehenden Louis XIV, nicht nur im Typus, sondern auch im flächenhaften, schweren, tektonisch nach Akzenten verteilten Dekor. Allmählich gewinnen die Formen neues Leben, und die Plastik zieht den Körper des Möbels in die Bewegung hinein. In der zweiten Periode, etwa von 1730–1750, die parallel geht zum eigentlichen Rokoko des Louis XV-Stiles, sucht Cressent die Angleichung an den Zeitstil in einer Steigerung der plastischen Motive, die im Überreichtum von Formen den Aufbau des Möbels überwuchern. Gleichzeitig erhalten die Formen des Möbels gesteigertes Leben, die Seiten wölben sich, die Fronten sind in vielfachen Kurven gewellt, und der Umriß bekommt in der Auflösung eine ornamentale Selbständigkeit, die allein dem Reichtum der Motive die Wage hält. Auf diese Werke von etwas gesuchter Prätention folgt die Spätzeit von 1750 bis 1760, auf die schon der wachsende Einfluß der Antike seinen Schatten wirft, eine kurze Periode magistraler Einfachheit, in der der Umriß wieder zur geometrischen Klarheit reduziert wird und nur die Heiterkeit des sparsamen Dekors einen Abglanz des frischen Lebens aus der Frühzeit des Rokoko zurückläßt.

Am deutlichsten ist diese Entwicklung bei der Kommode zu sehen, die als das bevorzugte Möbel bis zum Ausgang des Jahrhunderts der wichtigste Träger des Formge-

dankens geblieben ist. Werke der Frühzeit sind eine Kommode im Museum von Meaux auf geschweiften Füßen mit Tierpfoten, mit vier Schubladen, zwischen denen oben eine Satyrmaske, unten eine Schloßumrahmung sich befindet, mit Satyrmasken an den Seiten und Frauenbüsten an den Ecken, die kleine Hüthen mit Straußenfedern auf dem Kopfe tragen, eine Kommode der Vente Surmonte, 1912, mit der Maske der Diana auf den Schubladen, und eine Prunkkommode der Münchner Residenz mit Nymphen an den Seiten, die auf einer Palme sitzen und Füllhörner halten (Abb. 375). Diese Kommode ist als Werk Cressents noch nicht bekannt. Wir wissen, daß Kurfürst Karl Albrecht, der selbst 1724 unter Führung von Robert de Cotte die Pariser Ateliers besuchte, für die Ausstattung seiner Wohnzimmer, der Reichen Zimmer, durch den Spiegellieferanten Granier „Spiegel und anderes“ für sehr hohe Summen bezog. Bei dieser Lieferung waren wohl auch die Möbel inbegriffen. Wenn dabei Cressent mit einem reichen Posten bedacht wurde, ist das bei seiner Stellung im Pariser Kunstleben nicht zu verwundern. Und der wichtigste Beweis ist, daß sämtliche Möbel Cressents in der Münchner Residenz: fünf Kommoden, ein Tisch und zwei Uhren, auch stilistisch in die gleiche Zeit gehören, die sich mit der Erbauungszeit der Reichen Zimmer deckt. Dazu kommt ein Gueridon (*gaine d'applique*) mit den Wappen von Karl Albrecht und seiner Gemahlin Maria Amalia in der Pariser Sammlung Paul Dutasta (Paris 1926), ein Möbel, das irgendwie einmal aus der Residenz gekommen ist. Diese Münchner Kommode mag hier als Illustration des früheren Typus gelten. Was diese Kommode vom älteren Typ unterscheidet, ist die größere Einheitlichkeit und Leichtigkeit. Bei der Louis XIV-Kommode ist der Körper schwer und lastend. Er berührt fast den Boden und ruht auf niedrigen, konsolartigen Füßen, die noch als selbständige Glieder gedacht sind. Die Kommoden von Cressent stehen auf leichtgeschweiften Füßen, die unmittelbar in den Möbelkörper verlaufen, die mit ihrer Spannkraft leicht den Aufbau zu tragen scheinen. Der Körper ist vom Boden abgerückt, als ob sein Gewicht sich verringert hätte, der ganze Umriß hat sich vereinheitlicht, und in gleichem Maße ist auch die Dekoration einheitlich zusammenkomponiert. Dabei geht es nicht ohne Gewaltsamkeiten ab. Die Nymphen halten Füllhörner, die quer über die untere Schublade gehen; wenn diese geöffnet wird, wird auch der Unterarm der Mädchen abgeschnitten. Was diese und die anderen Kommoden als Werke der Frühzeit charakterisiert, ist eine gewisse Gedrungenheit des Aufbaus, die Massigkeit der Füße und die Schwere der dekorativen Motive, das ist ferner ein Rest tektonischer Isolierung in der Umrahmung der Schubladen und im Aufbau der Ornamentik.

Die Gedrungenheit und Schwere der dekorativen Motive ist auch bei dem berühmtesten Werke Cressents noch vorhanden, dem reichsten Möbel, das er überhaupt geschaffen hat, der Kommode in der Wallace Collection, die der mittleren Periode um 1730 angehört (Abb. 376). Sie ist im Auktionskatalog der Sammlung Selle ausführlich beschrieben. Am stärksten akzentuiert ist die Mitte, die neutrale Partie zwischen den vier Schubladen, durch eine Kartusche, einen Frauenkopf mit Halskrause und Federbusch in muschelwerkartiger Umrahmung, eine Espagnolette im Stile Watteaus. Die Ecken tragen kleine Kartuschen, von denen gerippte Blätter nach unten hängen. Die übrige Fläche der Fassade füllt das Ornament, ohne Rücksicht auf den konstruktiven Aufbau, auf die Schubfächer, die beim Öffnen das Bild zerreißen. Die Bewegung der Ornamen-



392. Eckschrank, signiert B. V. R. B.  
Dresden, Schloß

tik ist vegetabilisch interpretiert, Palmzweige ranken in Kurven nach oben und enden in fauchenden Drachen, die sich aus der Fläche erheben und so den Henkel bilden. Den Windungen der Ranken ist auch der Kontur der Unterkante angeglichen, so daß der Aufbau selbst eine geschlossene Figuration ergibt. In der Vorliebe für das Figürliche, in der Neigung, den Gesamtaufbau zu einem ornamentalen Organismus zu gestalten, in dem jede Kurve ihre ornamentale Funktion wahr, in dem die natürliche Form des Möbels zur nebensächlichen Begleitung degradiert wird, die keine andere Bedeutung beansprucht als die, Träger der Ornamentik zu sein, glaubt man eine Nachwirkung der primären Begabung des Künstlers für die Plastik zu sehen. Aus dem gleichen Gefühl heraus wird auch in der Ornamentik der organisch verständlichen Form das



Übergewicht gegeben. Während gleichzeitige Ebenisten die Form des Möbels in der irrationalen Bewegung des Muschelwerkes völlig untergehen lassen, kommt Cressent durch eine Bereicherung der Motive der Zeitströmung entgegen.

In den späteren Kommoden der mittleren Zeit wird nicht nur die Form des Umrisses leichter und komplizierter, die Flächen wölben sich und die Unterkante der Frontseite (tablier) erhält den bogenförmigen Kontur (*en arbalète*), den Cressent als besonderes Charakteristikum seiner Möbel rühmt. Die Dekoration wird noch stärker vereinheitlicht, um ein Zentralmotiv zusammengezogen, und jeder Rest einer tektonischen Aufteilung verschwindet. Beispiele aus dieser Periode gibt es eine ganze Reihe, jede als Leistung, als ornamentale Erfindung so köstlich wie die andere. Da die Gesamtform sich wenig ändert, mögen sie hier schematisch kurz beschrieben werden. Relativ einfach sind zwei Kommoden der Münchner Residenz, an denen die Front in leichter Doppelkurve gewellt ist, die Seiten gebauht sind, während die Ecken fast wie Pfosten durchgehen (Abb. 375). Von den Füßen aus steigen leichte Palmenblätter nach oben gegen die Mitte zu, wo sie durch Blumengirlanden mit dem Mittelmotiv verbunden sind. Bei diesem sind wieder die mehr flächenhaften geometrischen Figurationen verwendet, die Cressents Ornamentik charakterisieren: der Doppelbogen, der mit einem Flechtbandmuster durchbrochen ist, von dem aus eine mittlere Girlande die Verbindung mit dem unteren Abschluß herstellt. Zwei gleiche Kommoden sind bei Baron E. de Rothschild in Paris, eine andere war in der Sammlung Burat (abgebildet im Portefeuille des Arts décoratifs 1902), eine ähnliche, mit Efeublättern, die sich an einem Schnörkel emporranken, und einem leichten Bogen als oberem Abschluß sowie mit identischem Eckdekor, ist in der Sammlung Alfons von Rothschild in Wien, eine weitere war in der ehemaligen Sammlung Massey Mainwaring (London 1906). Reicher in den Motiven des Ornamentes sind zwei andere Kommoden der Münchner Residenz. Von den Füßen wachsen auch hier Palmen nach oben, gabeln sich, und eine leichte Ranke aus Rauten steigt nach oben, biegt hier um, umrankt von Kurven und Efeublättern. Die Umrahmung der Schublade ist nur an den Seiten geblieben, sie geht direkt in das Ornament über und gibt dadurch dem Mittelmotiv noch mehr Bedeutung. Unregelmäßige Kurven umrahmen einen tanzenden Putto, der eine Rolle und Kastagnetten in der Hand schwingt. Dieser Putto korrespondiert inhaltlich mit der Eckdekoration, wo aus ovalen Fensterchen Halbfiguren von Putten hervorblicken, die auf Flöte und Horn die nötige musikalische Begleitung spielen. Das ganze ornamentale Gefüge ist schon inhaltlich vereinheitlicht. Von einem Fensterchen aus fallen schwere Blütenranken nach unten, die Kante entlang, und bilden so die letzte Brücke in dem ornamentalen Gerüst. Die Kommode ist aufgelöst zu einem ornamentalen bewegten Gebilde, zu einem lustigen Ensemble, bei dem die Heiterkeit des Themas harmonisiert mit der lebensvollen Bewegung der Kurven. Auf einer berühmten Kommode mit ähnlichem Aufbau, die aus der Sammlung Hamilton in den Besitz von Edmond Rothschild (Paris, Abb. 377) gekommen ist, ist die Grenze schon überschritten, und die naturalistische Ausdeutung der Bewegung ist fast handgreiflich geworden. Von den Füßen aus steigen Eichenzweige nach oben und gabeln sich zu lustigem Gezweig. Auf den Zweigen liegen Putten, und in den Zweigen spielen Vögel, aus den Eckfensterchen blicken Putten herein, die kleine Vögel in der Hand halten.



393. Kommode, signiert B. V. R. B.  
Dresden, Schloß

In der späteren Zeit, um 1740, kommt wieder mehr der einfache Umriß des Möbels zu seinem Recht. Jetzt erhält die Ornamentik mehr die Rolle der Begleitung, und damit wird auch die Bewegung gestillt. An einer Kommode der Sammlung Schlichting im Louvre, deren Bronzeornamentik inhaltlich übereinstimmt mit dem Dekor einer ausgezeichneten Garnitur aus zwei Kommoden und zwei Eckschränken im Kunsthandel (1926 Duveen, Paris, Abb. 378, 379), ist die räumliche Wölbung schon beschränkt, die vertikale Bewegung ist etwas reduziert, die Ornamentik ist leichter geworden und hat sich mehr dem Charakter des beherrschenden Rokokoornamentes angeglichen. Die Frontseite trägt eine zentral disponierte Figuration von Kurven, die in Gegenschwüngen aneinanderstoßen, und ein figürlicher Motivrahmen: zwei Putten, die wie Hermen aus der Kurve herauswachsen, bewegen eine Schaukel, auf der ein Äffchen sitzt.

Noch deutlicher wird die Vereinfachung der Kastenmöbel. Beispiele zwei Bibliothekschränke, dreitürig, von Hermenpilastern gegliedert, deren Büsten die vier Jahreszeiten und die vier Weltteile versinnbildeten. Der Umriß der Möbel ist einfach, nur durch die gebrochene Kurve der Türfelder aufgelöst. Beide Möbel (im Besitz von M. P. Dournovo, Petersburg, Roche pl. XIV) sind schon im Auktionskatalog von 1749 Nr. 1 erwähnt. Übereinstimmend ein einfacher dreiteiliger Bibliothekschrank in Hartekamp bei Fr. v. Pannwitz, zweitürige Bibliothekschränke, oben abgerundet, die Felder der Türen durch ein Mittelmotiv in Bronze abgeteilt, bei Hodgkins, Paris (1929), Kraemer, Paris (1929). Eckschränken in der Münchner Residenz von ein-



394. Bureau plat, signiert B. V. R. B.  
Früher Paris, Kunsthandel (Touzaine)

facher halbrunder Form sind an den Seiten mit Leisten eingefast und tragen als einzigen Schmuck ein figürliches Motiv: Putten, die auf Trophäen sitzen. Ein Münzschrank im Cabinet des médailles der Bibliothèque Nationale, gefertigt um 1740 für den Herzog von Orleans (dessen Büste von Cressents Hand die Bekrönung bildet), ist ein einfacher, zweigeschossiger Kasten mit leichtgekrüvtem oberem Abschluß und gewelltem niedrigem Sockel. Die Wände sind flach und nur durch die unregelmäßigen Felder aufgelöst, die in ihrer Gesamtheit wieder ein Ornament bilden. Der Bronzedekor ist beschränkt, nur an den Füßen und im Scheitel des oberen Bogens sind betonte Motive. Noch strenger sind zwei Münzschränke in der Sammlung Alfons von Rothschild in Wien, zu denen als drittes Pendant ein Münzschrank der Sammlung Edmond de Rothschild in Paris gehört. Ein Kasten mit geraden Seitenflächen steht auf einem Tisch mit leicht geschweiften Füßen. Am Kasten sind die Seiten von Lisenen eingefast, auf denen sich die Medaillons römischer Kaiser befinden. In der Mitte der Vorderseite ein Relief: Putten, die Münzen schlagen, auf einem dreifußartigen Gestell, das von Efeublättern umrankt ist. Das Mittelmotiv kommt in weiterer Ausgestaltung auf halbhohen zweitürigen Kästen bei Hodgkins (früher Sammlung Castellane, Abb. 380) in Paris vor. (Sie haben im Innern verstellbare Bretter, waren also ursprünglich auch Bibliothekschränke.) Es sind dies Möbel von wirklich klassischer Einfachheit: glatte Kuben mit einfach profiliertem Sockel und oberem Abschluß, schwer in den Proportionen, die Härte des Umrisses noch unterstrichen durch die seitliche Einfassung mit geraden Lisenen, denen in der Mitte die Schlagleiste entspricht. Auf den Türen sind durch einfache Bänder mit geraden Schleifen, deren Form an Diamantierung erinnert, hohe Schmalfelder gebildet, die ein Motiv von köstlich spröder Zierlichkeit bergen, ein hohes Gestell, dessen geschweifte Füße von Blumen-



girlanden umrankt sind und oben einen geschweiften Sockel tragen. Auf diesem sind Putten mit den Emblemen der Malerei und Skulptur, der Architektur und der Musik beschäftigt. Man glaubt bei diesen Spätwerken schon die Reaktion des beginnenden Louis XVI zu spüren, nicht nur in der Ornamentik, im Motiv des Gestells, für das der antike Dreifuß als Anregung gedacht werden kann, in den geraden Voluten der Füße, in den geraden Schleifen, mehr noch in der Einfachheit des Umrisses. Aber in der Ornamentik ist bei aller Sprödigkeit ein solches Maß von Frische, daß die Louis XVI-Ornamentik daneben fast leblos erscheint.

Den Typus des Tisches hat Cressent von Boulle übernommen. Die Gliederung ist die gleiche. Die Auflösung des Kubus durch eine mittlere Rücklage, die Abgrenzung der Fächer durch Bronzefassungen, die Betonung der Mittelpunkte der Schmalseiten durch Masken, der Ecken durch Büsten, die einen Rest tektonischer Funktion wahren. Bedeutsam aber ist, wie die Formen fließender geworden sind, wie die straffen



395. Bureau de Dame, von B. V. R. B.  
London, Montague House



396. Kommode, signiert B. V. R. B. Aus dem Besitz des Kardinals Rohan  
Berlin, E. Worch

Kurven der Füße weich in die Zargen verlaufen und die Bewegung an den Seitenteilen leicht nach oben geht, wie die Form der Schubladen sich den unregelmäßigen Feldern anpaßt und der ganze Bronzedekor sich in leichten Akzenten dem Aufbau einfügt. Bei Arbeiten Boulles bleibt die geometrische Form der im Sinne der Renaissance mit Ornamentik gefüllten Felder. Für die Verfeinerung der Motive, die leichtere Verschmelzung der Form, die Erleichterung des Aufbaues sind die Büsten an den Ecken geradezu ein Symbol. Diese graziösen, leicht dekolletierten Frauenfiguren, die wieder an Motive Watteaus erinnern, die sich mit koketter Wendung des Kopfes aus der tektonischen Strenge herauslösen, während sie bei Boulle in steifer Vornehmheit geradeaus blicken. Der heitere Ton ist auch in den übrigen Motiven durchgehalten, den grinsenden Faunsköpfen an den Schmalseiten oder an den Schubladen. Der Aufbau wahrt noch eine gewisse Straffheit, die den Eindruck von Standfestigkeit bedingt. Wie sehr hat sich gegenüber der Barockzeit der ganze Charakter des Möbels verändert. Das Möbel ist reine Form geworden, die an sich, im Ausdruck der Linien und in der Bewegung, den Eindruck der Leichtigkeit und Fröhlichkeit ergibt. Die Befreiung vom tektonischen Zwang, die Auflösung zu einem ornamentalen Organismus ist eine Leistung, die als künstlerische Tat gewertet sein will. Während andere Meister mit Requisiten arbeiten, Bronzen von anderer Hand einfügen, sind diese Möbel aus einem Guß. Marketerie und Bronze ergänzen sich. Nicht die Qualität der Ausführung allein bedingt den Wert, nicht der plastische Dekor, die edle Form an sich macht diese Möbel zum Kunstwerk.

Es ist eine ganze Reihe von Tischen erhalten. Sie unterscheiden sich anfangs nur



397. Schreibtisch mit Lack, von B. V. R. B.  
München, Residenzmuseum

durch leichte Variationen im Dekor. Aus der Frühzeit ein einfaches Bureau mit Band-einfassungen und Büsten von Espagnolettes an den Ecken in Versailles, ein Möbel, das besondere Berühmtheit erlangt hat, seitdem darauf der Friede von Versailles 1918 unterzeichnet wurde; ein ähnliches Stück in der Sammlung Chappey, Paris. Aus der mittleren Zeit ein bureau plat mit Büsten von Kriegerern im Palais d' Elysée in Paris,



ein gleichartiges in der Sammlung Trivulzio in Mailand (Abb. 381), ein besonders schöner Tisch mit denselben Motiven bei Alfons von Rothschild in Wien, ein Tisch mit Frauen- und Männerbüsten in Chantilly. Die besten Exemplare sind die Tische in der Münchner Residenz, im Louvre in Paris und ein drittes Exemplar mit den gleichen Frauenköpfen bei L. Craemer, Paris (1929). Sie gehören zeitlich zusammen, nicht nur, weil die gleichen Mädchenbüsten verwendet sind, sondern auch, weil die Form fast identisch ist. Der Münchner Tisch ist noch etwas einfacher und schwerer, also wohl um einige Jahre älter. Der Tisch im Louvre (Abb. 382) ist reicher in der Ornamentik (auch die seitliche Einfassung der Schubladen trägt Satyrmasken), die Form ist zierlicher und fortgeschrittener. Zu diesem Tisch gehört auch ein Cartonnier mit Diana als Bekrönung, der nur mehr fragmentarisch erhalten ist. Ein guter Cartonnier ist auch in der Wallace Collection.

Die übrigen Werke Cressents können hier nur gestreift werden. Die kleinen Uhren (*pendules en cartel*) gehören mehr in die Biographie des Bildhauers Cressent. Beispiele sind im Musée des Arts décoratifs in Paris, im Hôtel de Ville in Marseille, in der früheren Sammlung Kann in Paris, der Banque de France, der Wallace Collection, bei Baron E. de Rothschild, Paris. In der Münchner Residenz ist eine kleine Standuhr mit Drachen, ein Werk der Frühzeit, und eine Nachbildung von Boules Uhr mit dem Sonnengott, die wohl auf besondere Bestellung (nach der Tradition als Geschenk Ludwigs XIV.) gefertigt wurde. Eher in unseren Zusammenhang gehören die großen Kastenuhren, die *Regulateurs*. Das schönste Beispiel besitzt das Museum in Metz, ein anderes Stück aus dem Besitz von Alfons Rothschild in Wien ist hier abgebildet (Abb. 383). Man kann, um den stilistischen Fortschritt zu sehen, von hier aus einen Blick zurückwerfen auf ältere Werke, wie auf die große Uhr aus Boules Werkstätte im Louvre. Der Aufbau hat die gleichen Bestandteile, den geigenförmigen Kasten auf hohem Sockel, den runden Abschluß mit der Uhr, die von einem figürlichen Motiv bekrönt wird. Bei dem Werke Boules sind die einzelnen Formen aufeinandergestellt. Bei Cressent ist der ganze Aufbau zu einheitlichem Wuchs zusammengefaßt, die Ornamentik erhält als gliederndes und verbindendes Element neue Bedeutung. Sie trägt den Hauptakzent, die Marketerie ist nebensächlich geworden.

Cressent hat seine Werke gewöhnlich nicht signiert. Wenn Möbel mit seiner Signatur vorkommen – ein Beispiel das *meuble d'entre deux* von zierlicher, abgerundeter Form in der Sammlung Baron M. von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt, das an der Frontseite unter einem Baldachin die Figur eines tanzenden, Tamburin schlagenden Inders zeigt, während seitlich zwei Äffchen auf Palmen Musik machen –, so muß wohl besondere Veranlassung vorliegen, oder es liegt ein Werk des jüngeren Cressent vor. Das ornamentale Motiv dieses Möbels ist einem *Savonnerie-écran* der gleichen Sammlung abgesehen.

Man kann bei einem Ebenisten nicht so von einer Schule sprechen wie bei einem Bildhauer. In diesem Zusammenhang muß erwähnt werden, daß die Werke Cressents noch zu seinen Lebzeiten, als die extreme Strömung des Rokoko enden wollte, wieder als Vorbilder dienten. Die erwähnte Kommode der Sammlung Schlichting ist in den sechziger Jahren wieder kopiert worden; das Foulet signierte Stück ist in Londoner Privatbesitz (Rechnitzer). In der Wallace Collection befinden sich Eckschränken von dem



398. Bureau plat, signiert Migeon  
Paris, Louvre

gleichen Meister, bei denen das Vorbild Cressents deutlich durchklingt. Als Nachklang der Art Cressents sind auch die Möbel von Jean Marchand (Meister 1738–1756) anzusehen; zwei Kommoden von zierlichem Aufbau und kleinlichen Bronzemotiven sind in der Wallace Collection (XVI, 7 und 9, Abb. 384).

Gegenüber der ungemein persönlichen Kunst Cressents fallen die anderen Werke der Régencezeit etwas ab. Künstlernamen von Klang sind sonst aus dieser Zeit nicht bekannt. Werke, die sich bestimmt der kurzen Periode der Regierungszeit des Regenten zuweisen lassen, sind selten. Der Kunsthandel arbeitet mit Konventionen und legt das Etikett Régence gefühlsmäßig den Möbeln auf, die stilistisch nicht ganz eindeutig sind, die auf einer Zwischenstufe stehen, gleichgültig, ob sich die Entstehungszeit mit den geschichtlichen Daten deckt oder nicht.

Wir beschränken uns hier auf die Auswahl einiger Typen, deren Entstehungszeit mit den Jahren um 1730 festgelegt werden kann, um damit die Verbindung zur folgenden Periode zu gewinnen. Es sind Möbel aus dem Bestand der Münchner Residenz, die wahrscheinlich gleichzeitig mit den Möbeln Cressents eingekauft wurden, Werke von Bedeutung, die aus der gleichzeitigen Produktion hervorragen. Was die Möbel trotzdem von den Werken Cressents unterscheidet, ist ein gewisser Mangel an selbständigem künstlerischen Empfinden. Die Form ist nicht durchgeföhlt. Sie erscheint beim Vergleich mit den oben gezeichneten Werken übertragen, wie ein Schema aufgestülpt, nicht mit allen Konsequenzen verarbeitet. Eine Kommode aus Japanlack und vergoldeter Bronze im Schlafzimmer der Reichen Zimmer, die sicher zum ursprünglichen Bestand gehört, zeigt deutliche Anklänge an Cressent, nicht nur in der Art, wie das Mittelmotiv der Fassade herausgeholt ist, auch in der Symbolisierung der Bewegung durch vegetabilische Motive, durch Schilf, Palmenzweige, die von den Füßen nach oben wachsen. Aber diese Ranken schließen sich der gegebenen Kastenform zu deutlich an, sie biegen am unteren Rande der Frontseite rasch in die Horizontale um, so daß ein Eck entsteht und die Bewegung gehemmt wird. Die Mittelkartusche am unteren Rand der Frontseite



399. Eckschrank, signiert I. P. Latz  
Frankfurt a. M., Rosenbaum

(tablier) ist ein selbständiges Motiv, das mit dem ornamentalen Organismus in keinem Zusammenhang steht (Abb. 386). Die Träger des ornamentalen Gedankens, der Bewegung, sind die stark betonten Eckstützen (chutes) und die Mittelkartusche, an denen vegetabilische Motive mit irrationalen, muschelwerkartigen Formen zur Einheit verschmolzen sind. Aber sie sind verbindungslos auf eine bestehende Form aufgesetzt. Die Fassade ist ein isoliertes Panneau aus dunklem Japanlack, dessen präziöse Zeichnung mit dem Aufbau der Kommode in keinem Zusammenhang steht. Die gleiche Vereinfachung zeigt auch der Tisch, das bureau plat. Ein Beispiel ist im zweiten Empfangszimmer der Reichen Zimmer. Ein einmal feststehendes Schema wird wiederholt, und nur in den schlankeren, eleganteren Proportionen oder im leichteren Fluß der Linien zeigen sich Unterschiede. Schon die eine ununterbrochene Kurve,





400. Eckschrank, um 1740  
Paris, Baron Alfred de Rothschild

die im straffen Schwung von den Füßen über die Zarge nach oben steigt, kennzeichnet das veränderte Empfinden einer neuen Zeit. Die Eckblätter bewahren noch die höckerige Form, sie sind auch direkt nach der Diagonale orientiert, während schon Cressent die Unbestimmtheit der Richtung bevorzugt und damit das weiche Ineinandergleiten der Seiten angedeutet hat.

Beim Schreibtisch mit Klappdeckel stellte die ererbte Kastenform einer ornamentalen Durchföhlung das stärkste Hindernis entgegen. Die Rokokozeit hat den Typus auch bald dem bürgerlichen Möbel überlassen. Beispiele der Übergangszeit zeigen deutlich den Kampf zwischen Tradition und neuem Stilempfinden (Abb. 387). Man behält zunächst die alte Form mit den seitlichen Kästen an der Zarge und mit dem abgeschrägten Kasten als Abschluß bei und sucht nur die einzelnen Teile dem neuen Stilempfinden anzugleichen. Die Füße sind vom bureau plat übernommen, die Zarge ist nicht mehr durch

Vertiefungen und Vorsprünge gegliedert, man behilft sich mit einer unregelmäßigen Aufteilung der Fläche, die sich aus den Kurven der Umrißlinien ergibt, der Aufsatz ist nach drei Seiten abgeschrägt und gekurvt. So entstehen bizarre Binnenformen, die zwar mit der freien Figuration des Japanlackes harmonieren, an sich aber nicht recht erfreulich sind.

Der „Style Louis XV“. Das Rokoko, das die Franzosen Style Louis XV nennen, bringt die letzte Stufe der Auflösung und zugleich den Beginn einer Rückkehr zur Tektonik. Diese Periode hat kurze Zeit gedauert, schon um 1750 hat in Frankreich die Abkehr Boden gewonnen. Nur auf zwei Gebieten hat der freie Stil des Rokoko festen Fuß gefaßt, in der Ornamentik, in der Dekoration der profanen Räume, den Stukkaturen und im Kunstgewerbe. In der Architektur wird die Auflösung höchstens in Entwürfen konsequent entwickelt, nicht in der Ausführung. Die Veränderungen auf dem Gebiete der profanen Architektur sind gering; nur die Raumeinteilung, mehr noch die Raumausstattung werden davon berührt.

Das äußerliche Charakteristikum, das ornamentale Hauptmotiv des Rokoko ist das Muschelwerk in Verbindung mit den felsartigen Gebilden, die dem Ornament den Namen gegeben haben. Der Name Muschelwerk ist nicht aus dem natürlichen Formen-substrat gewonnen, er erscheint für das Ornament der Blütezeit als nachträgliche Bezeichnung. Die Form ist so abstrakt wie möglich, inhaltlos, nur eine Verkörperung räumlicher Bewegung, gebunden in flüssige, weich sich gebende, sich verändernde plastische Masse. Ihr Hauptelement ist die Kurve, aber nicht die zweidimensionale C- und S-Kurve des frühen Rokokobandwerkes, sondern die nach allen Seiten vor- und zurückfließende, die asymmetrische, züngelnde, räumliche Kurve. Sie verbindet sich mit anderen Motiven, am liebsten mit dem gerieften, wellig fließenden, bandartigen, aus Akanthus und Palmen abgeleiteten Laubwerk, das dem Zug der Bewegung die Unterstützung natürlichen Wachstums verleiht, mit der Palmette und mit naturalistischen Blumen, Emblemen, selbst mit Figürlichem und mit ganz freien, durchbrochenen, irrationalen Gebilden, die man auf den Werken Caffieris sehen, aber schwer beschreiben kann. Der Ursprung der Form geht weit zurück. Frankreich hat das Muschelwerk aus dem Süden, dem barocken Italien übernommen. Schon bei den Dekorateurs der italienischen Hochrenaissance, dann bei Lebrun ist es als Motiv beliebt. Das Allerweltsmittel, das eigentliche Grundmotiv der Ornamentik wird es in den zwanziger Jahren unter Einfluß der Exotik, und zwar durch die Initiative zweier Künstler, die in Italien den künstlerischen Impuls empfangen haben: durch die Architekten Oppenordt und Meissonnier. Gilles Marie Oppenordt (1672–1742), der Sohn eines holländischen Tischlers, der Oberbaudirektor des Regenten und spätere Architekt des Königs, war mehr auf dem Gebiet der Architektur der führende Meister. Seine ornamentalen Erfindungen zeichnen sich durch phantasievolle Frische aus, die aber doch – bei Vergleich mit dem Übermaß eines Cuvilliés – rationell gebändigt erscheint. In unserem Zusammenhange ist von größerer Bedeutung Juste Aurèle Meissonnier (1693–1750). Auch er ist kein Franzose, er ist in Turin, der Stadt Guarinis, geboren und erst seit 1723 in Paris nachweisbar. Er arbeitete im Geschmack Borrominis, sagte Blondel. Er war Architekt, Bildhauer, Maler und Zeichner; seine Tätigkeit umfaßte alle Zweige der Architektur und des Kunstgewerbes. Sein Werk bildet die Kodifizierung des eigentlichen Rokoko, eine Zusammenfassung und Berei-



401. Meuble d'entre deux von I. P. Latz. Aus dem Besitz des Prince de Vendôme  
Frankfurt a. M., Rosenbaum

cherung der ornamentalen Gedanken, die sich in Frankreich bis dahin gefunden hatten. Sein Stichwerk bringt den Innenraum mit seiner ganzen Ausstattung bis zum Möbel und Leuchter, vom Goldschmiedewerk, Tafelaufsatz bis zu Degengriff und Schere, er bringt auch Entwürfe für die große Architektur. Den ornamentalen Gedanken hat er am konsequentesten entwickelt; er hat aus dem Muschelwerk das abstrakte proteusartige Gebilde gemacht, das bald Allerweltsmittel geworden ist. Er hat selbst dem Kunstgewerbe einen Grad von Abstraktion gegeben. Das Tektonische ist auch im Kunstgewerbe aufgelöst in ein unerhörtes freies Spiel von Kurven ohne reales Substrat, das nur durch Akzent und Gegenakzent gebunden, durch zentrale Motive gefestigt ist. Das Konstruktive ist einem Formgedanken unterjocht, der das Organische in den Hintergrund drängt. Der Gebrauchszweck ist bei den Entwürfen für Möbel beiseite geschoben, bis das Objekt als Bestandteil einer ornamentalen Komposition mit einem größeren Ganzen verschmilzt. Man kann das Wollen Meissonniers nur aus seinen Stichen fassen, aus den Entwürfen für Interieurs des Grafen Bielinski (1734), der Fürstin Sartorinskain Polen, für Portugal, für die Baronin Bezenval. Wie weit die Ausführung dem Entwurf folgte, wie weit in Wirklichkeit die ornamentalen Freiheiten gemildert waren, ist eine andere Frage. In deutschen Räumen ist auch diese Stufe der Auflösung noch überschritten. Das Aufgeben der Symmetrie ist in Meissonniers Innenräumen nur ein scheinbares, da doch die entsprechenden Seiten die Balance wiederherstellten. Möbel, die direkt nach Entwurf Meissonniers gefertigt wurden, sind nicht bekannt. Zugeschrieben wird ihm ein Tisch in Versailles, der eine Stuckplatte mit der Ansicht von Versailles trägt.

Auf der Stilstufe Meissonniers stehen andere gleichzeitige Ornamentiker, die Archi-



tekten Germain Boffrand, der Erbauer des Hôtel de Soubise, Blondel, Jean Baptiste Leroux, der Erbauer des Hôtel Roquelaure, Lajou, der als Erfinder bedeutend ist, Jacques Jules Gabriel, unter dessen Leitung Jacques Verbeckt arbeitete, Mondon fils, Briseux, der Goldschmied Pierre Germain, Namen, die in unserem Zusammenhange nur genannt werden, um zu zeigen, daß der Prozeß der Auflösung, der in Meissonnier gipfelt, schon allgemein geworden war.

Größere Bedeutung beansprucht der Architekt und Dekorateur Nicolas Pineau (1684–1754), ein Vertreter der gemäßigten Richtung im frühen Rokoko. Er arbeitet mit Blondel, Le Roux, Mansart, Briseux u. a. zusammen. Fast alles ist verschwunden. Erhalten sind nur Zeichnungen, eine stattliche Anzahl im Musée des Arts décoratifs in Paris, andere in der Sammlung Stieglitz, jetzt Eremitage, Petersburg. Entwürfe für Schloß und Garten von Peterhof (1725), für das Hôtel de Mazarin (um 1735), für die Chapelle de la Vierge et Saint-Louis in Versailles (1742), für das Haus des Fürsten Isenburg in Suresnes (1744), für das Hôtel des Steuerpächters Bouret (1744), für das Schlafzimmer der Marquise de Voyer u. a. Von Pineau gibt es auch Entwürfe für Möbel, für Kommoden, Schränke, Konsoltische, Stühle, die nicht als ornamentale Erfindungen, sondern als Vorlagen für die Ausführung gelten wollen. Es gibt sogar Werkzeichnungen für den Schnitzer. Der Architekt Blondel, sein Zeitgenosse, behauptet, daß Pineau außerordentlich gesucht war und daß er es war, der den Kontrast im Ornament erdacht habe. Wenn man die Entwürfe für Möbel sieht, möchte man dieser etwas allzu apodiktischen Behauptung recht geben. Sie bilden einen neuen Schritt zum Rokoko und gehen weit über Cressent hinaus. Pineau hat wie Meissonnier den Kontrast, die Gegensätzlichkeit der Linien, Kurven, Seiten auch auf das Möbel ausgedehnt und mit der ornamentalen Auflösung Ernst gemacht. Es gibt Entwürfe für Kommoden mit Chinoiserien, die erst später in Potsdamer Schlössern ihr Gegenbeispiel haben. Selbst bei Entwürfen für hohe Schränke ist die Auflösung des Umrisses in Kurven und Gegenkurven versucht. An Stühlen (Abb. 388) ist das Profil der Lehne, der Füße aus gegensätzlichen Kurven zusammengesetzt. Daß diese Zeichnungen als Vorlagen für die Ausführung bestimmt waren, können wir an einem Beispiel nachprüfen. Für den Entwurf eines Eckschranks mit einem Aufsatz in drei Etagern, der von einer Uhr bekrönt wird (Abb. 389), ist auch die Ausführung vorhanden bei Alfons Rothschild in Wien. (Er ist S. 445 beschrieben.)

Die Zeichnung gibt Veranlassung, ein Allgemeines zu berühren. Es muß zunächst das Verhältnis von Entwurf und Ausführung gestreift werden, es muß der Grad der Selbständigkeit untersucht werden der ausführenden Ebenisten und Bronzebildhauer gegenüber den entwerfenden Architekten. Als Beispiele mögen die Entwürfe der Slodtz gelten, die von dem Ebenisten Gaudreau und von verschiedenen Bronzebildhauern ausgeführt sind.

Meissonniers Nachfolger als Hofzeichner war Sebastien Antoine Slodtz (1694–1754), der Sohn eines Antwerpener Bildhauers Sebastian Slodtz, der Bruder der Bildhauer Paul Ambrosius (1702–1758) und René Michel Slodtz (1705–1764), die beide nacheinander die gleiche Hofcharge erbten. Von Entwürfen der Slodtz gibt es einen Sammelband in der Bibliothèque Nationale. Er enthält auch Möbel, die wohl Sebastien Antoine Slodtz gezeichnet hat. Das eine ist ein zweitüriger Münzschrank in Kommodenform



402. Damenschreibtisch, bez. I. P. Latz  
Paris, R. Abdy & Co.

(Molinier II, pl. XII), der 1739 zu Versailles ausgeführt wurde, wobei die Brüder Slodtz die Bildhauerarbeit des reichen Bronzebeschlags, der Ebenist Gaudreau die Tischlerarbeit lieferte. Dieser Antoine Robert Gaudreau (1680–1751) ist einer der wichtigsten Ebenisten des blühenden Rokoko. Er arbeitete im Dienste des Garde-meuble de la couronne für die königliche Bibliothek und für die Dekoration der Tuileries. Sein Name wurde später vergessen. Erst in jüngster Zeit ist er wieder zur Geltung gekommen. Seine Werke sind selten, aber es sind die Prunkstücke des französischen Rokoko. Entwurf und Ausführung weichen bei dem Münzschrank wenig voneinander ab; es ist nur der Überschwang der Formen in der Ausführung gemildert und vereinfacht. Der Aufbau ist bei aller Freiheit streng, fast hart; stark betonte Zentralmotive und symmetrische Motive, eine Maske im Mittelstab, große Mittelmedaillons nach Art antiker Kameen an den Flügeln, betonte Eckmotive, Widderköpfe am Beginn der

Füße geben tektonisches Gleichgewicht. Die Felder sind von Muschelwerk mit Palmetten umrahmt, das Muschelwerk ist mit Bändern durchflochten, an denen Münzen hängen. Eine durchgehende Blumengirlande löst die Schwere der Form auf. Die Verwendung von Figuralen und die Vorliebe für das Vegetabilische in der Ornamentik erinnert an die Art von Cressent, dessen Drachenkommode als Vorbild vorgeschwebt haben mag.

In dem erwähnten Band der Zeichnungen der Slodtz findet sich der Entwurf für ein Büfett, das mit einem großen Büfett im Marine-Ministerium übereinstimmt, und für eine Kommode. Auch diese Kommode (Abb. 390), eines der berühmtesten französischen Möbel, ist von Gaudreau 1739 für die neuen Zimmer des Königs in Versailles ausgeführt worden; die Bronzen hat Caffieri gefertigt und signiert (*fait par Caffieri*). Sie befindet sich heute in der Wallace Collection in London. Die Zusammenarbeit von Zeichner, Bildhauer und Ebenist entspricht dem allgemeinen Brauch des 18. Jahrhunderts. Die Caffieri waren als Bildhauer, Gießer und Ziseleure tätig. Von der Künstlerfamilie, die, wie schon der Name sagt, italienisches, und zwar neapolitanisches Blut hatte, spielt in unserem Zusammenhange der Bildhauer Jacques Caffieri (1678–1755) eine Rolle; sein Sohn Philippe Caffieri (1714–1774), der seit 1754 in Paris ansässig war und nach dem Tode seines Vaters die Hofstelle übernahm, ist bald zum antikisierenden Geschmack des Klassizismus übergegangen. Wir müssen zunächst von gesicherten Werken ausgehen, wenn wir den persönlichen Stil Caffieris kennenlernen und danach die Anteile der einzelnen Künstler an diesem wichtigen Werke trennen wollen. Zu den gesicherten Arbeiten gehören eine astronomische Uhr in Versailles, die 1749–1753 gefertigt wurde, zwei Lüster in der Wallace Collection mit der Signatur Caffieri a Paris, mit der Jahreszahl 1751 (II, 47 und I, 37) sowie einige Standuhren mit figuralen Motiven. Man erkennt beim Vergleich mit diesen Bronzen leicht, daß der signierte Bronzebeschlag an der Kommode Caffieris Erfindung ist. Die Zeichnung des Slodtz gibt nur den Aufbau und den Zug der Ornamentik, mehr nicht. Die Ausgestaltung ist ganz Caffieri überlassen. In der Ausführung ist die Zierlichkeit verschwunden, die Schwere des Körpers ist der Bronzeornamentik angepaßt, die Füße sind massiver geworden, und die sparsame, aber sehr exakte geometrische Marketerie will nur als Fond für die Bronze wirken. Der Körper des Möbels ist ungewöhnlich bewegt. Die Eckstützen stehen wie Rippen vor, und die Fassade ist in wellige Kurven aufgelöst, auf deren Kamm die Bronzebänder sitzen. Erst die Bronzen von Caffieri verleihen dem Möbel Nerven und Muskeln. Damit kompliziert sich der Prozeß der Entstehung. Die Bronzen sind natürlich am Schluß angebracht, aber der Möbelkörper wäre ohne Bronze gar nicht verständlich, unmöglich. Man kann das nur an dem Original sehen. Bei umfassenderen Werken dieser Art wurde die Ausführung durch ein Hilfsmodell vorbereitet. Von wem ist dies entworfen? In diesem Falle doch wohl vom Bildhauer. Die Rippenfüße, der bewegte Körper sind wie modelliert, viel stärker noch als bei Cressent. Die Kommode von Cressent (Abb. 376) bildet in der gleichen Sammlung das Gegenstück und fordert so zum Vergleich heraus. An der Caffieri-Kommode (Abb. 390) ist der Umriss noch um einen Grad mehr geschweift, der Aufbau ist leichter, die Füße gehen in straffem Schwung in den Körper über. Vor allem aber hat die Ornamentik einen höheren Grad von Leichtigkeit erhalten. Gerippte, durchbrochene und palmettenförmige Rahmungen verbinden sich mit Muschelwerk und Blumen zu einem freien Gefüge, das





403. Lackkommode, wahrscheinlich von Joseph Baumhauer  
Früher München, Kunsthandel (A. S. Drey)

auf Symmetrie verzichtet und in seiner Irrationalität nur durch Gleichgewicht und Rhythmus gefestigt ist. Gegenüber dieser spielerischen aufgelöstheit erscheint Cressents Werk noch massig und schwer. Ähnliche Freiheit der Ornamentik kommt zwar in der Stuckdekoration vor – man hat an die Dekoration des Salons im Hôtel de Soubise erinnert –, im ausgeführten Mobiliar ist diese Stufe der Zersetzung nicht mehr überschritten worden. Die Bronzen am Münzschrank von Gaudreau erscheinen daneben zahm.

Es gibt noch reichere Möbel, wie das berühmte große Bureau Metternich, das sich jetzt in der Sammlung Baron Edmond von Rothschild in Paris befindet (Abb. 391). Es wird mit guten Gründen ebenfalls mit Jacques Caffieri in Verbindung gebracht. An diesem Möbel hat die Bildhauerarbeit der Bronze die Herrschaft gewonnen und das Werk des Ebenisten fast ganz verdrängt. Die Füße sind rein plastische, abstrakte Gebilde, ohne Rücksicht auf tektonischen Zweck. Die Verwendung des Figürlichen, an der Zarge und am Cartonnier, grenzt an das Spielerische. Die Gesamtform ist fast ungenießbar, nur das Detail behält seinen Wert. Die Symmetrie ist ganz vermieden. Die Auflösung hat einen Grad der Gesuchtheit und Absichtlichkeit erreicht, der sonst beim französischen Möbel ganz ungewöhnlich ist. Man hat im Hinblick auf diese Möbel extremen Geschmacks in Handelskreisen einen Stil Caffieri konstruiert, der durch die ausgesprochene Rocaille charakterisiert ist. Von Möbeln dieser Art muß hier eine vollständige, bisher unbekannte Garnitur im Schloß in Dresden hervorgehoben werden.

Sie besteht aus einer großen Standuhr von ungewöhnlicher Form: auf einem reichen Sockel steht ein hoher Palmenbaum, in dessen Krone ein Drache sich ringelt; er trägt die runde Uhr (von Gault), deren Bekrönung die Figuren von Apollo und Diana bilden. Das Motiv des Apoll, der auf den Python schießt, ist von Caffieri bei mehreren

signierten Uhren verwendet. Da auch das Figürliche und die Form der Ornamentik stilistisch mit Werken des Meisters zusammengehen, darf ihm wohl die Standuhr zugeschrieben werden. Immerhin mag der Name Caffieri mit einer gewissen Reserve genannt sein, da diese Formen in der Zeit um 1740, in der die Möbel entstanden sind, schon Allgemeingut geworden waren. Zu dieser Uhr gehören noch zwei Appliken, auf denen Diana mit Putten angebracht ist, zwei dreiarmlige Leuchter in Form von Baumstämmen, auf denen Häher sitzen, wie bei bekannten Modellen des Meißner Porzellans, zwei Kaminböcke mit Wolfsjagden und verschiedene Möbel. Zunächst Möbel mit Jagdemblemen: zwei große Kommoden mit freiem Rocaille-Dekor, an deren unteren Ecken zwischen Felsstücken eine Hirschkuh und ein Eber hervorblicken. Dann zwei kleinere Kommoden mit Jagdemblemen an den Ecken und Hirschjagden als Zentralmotiv (jetzt in Schloß Moritzburg) und zwei Eckschränke mit ähnlichen Jagdemblemen, Waffen, Jagdhörnern und Wild an den Ecken (Abb. 392). Außer dieser Jagdgarnitur sind noch zwei Kommoden mit schweren Muschelwerkbändern und Blumen in ähnlicher Figuration, der Anordnung um ein zentrales Mittelfeld, vorhanden (Abb. 393), sowie zwei große Kastenuhren mit Jagdemblemen (jetzt in Moritzburg). Alle Kommoden sind signiert BVRB, das sind die Anfangsbuchstaben oder das Pseudonym eines noch nicht bekannten Ebenisten (nach Salverte ist es Boucher), von dem wir noch Werke kennenlernen werden (vgl. S. 446). Die Form der Kommoden ist nicht so bewegt, auch nicht so elegant wie bei der Caffieri-Kommode in der Wallace Collection. Die Füße sind dünner, die Abgrenzungen sind härter; ausgezeichnet aber ist die Marketerie mit Blumenranken, Zweigen und Landschaften, bei denen das ostasiatische Vorbild unverkennbar durchblickt. Ihre freie Form harmoniert mit dem meisterhaften Bronzebeschlag, bei dem wieder Jacques Caffieri als Schöpfer angenommen werden darf. Der Nachdruck liegt auch hier auf der Bronze, und die Arbeit des Ebenisten tritt zurück. Aber sicher war in diesem Falle der Ebenist selbständig, unabhängig vom Bildhauer. Man hat bei dieser Garnitur (neben der oben erwähnten von Cressent ist sie die einzige vollständige Garnitur von Luxusmöbeln) Gelegenheit, ästhetische Regeln des Rokoko auf ihre Richtigkeit zu prüfen. Die Empfindsamkeit für das Räumliche muß betont werden. Die Möbel gehören nicht nur durch die gleichen Motive zusammen, sie sind immer als Pendants geformt. Je zwei Kommoden bilden eine Einheit, sie wollen zusammen gesehen sein. Die unsymmetrische Rahmung auf den kleinen Kommoden mit Hirschjagden wird erst verständlich, wenn das Auge zum Gegenstück wandert, auf dem die gleiche Rahmung als Spiegelbild wiederkehrt. Immer bleibt der räumliche Sinn wach, und wenn man sich zu diesen Möbeln ein Zimmer denkt, in dem die Motive wiederkehren, in dessen Dekoration die Form der Ausstattung nachklingt, so muß diese letzte Verfeinerung räumlicher Empfindung erst zum Bewußtsein kommen. Auf deutschem Boden sind Beispiele, die diese Steigerung zeigen, leichter zu finden.

An dieser Stelle müssen wir einen schon früher formulierten Gedankengang wiederholen, der für die Erkenntnis des Rokoko ausschlaggebend ist. Es ist kein Zufall, daß diese Möbel extremen Wollens, diese eigentlichen Rokokomöbel in Frankreich selten sind. Die bekannten sind in unserer Aufzählung schon fast vollständig genannt. Was sonst in dieser Rubrik aufgeführt zu werden pflegt, bedeutet schon einen Schritt zur Reduktion. Noch weniger kann es Zufall sein, daß alle diese Möbel mit ausländischen, nichtfranzö-



404. Sekretär von Delorme  
Paris, R. Abdy & Co.

sischen Künstlern in Verbindung gebracht sind. Meissonnier und die Caffieri sind Italiener. Im Hauptstamm aber ist diese Kunst des ausgesprochenen Rokoko von nordischem Blut durchdrungen. Die Slodtz sind Niederländer, in deren Stamm auch italienisches Blut geflossen war, wie bei Oppenordt und Gillot. Selbst Watteau, dessen



Gemälde als die Inkarnation des französischen Rokoko gelten, ist ein Wallone. Immer hat die Mischung mit fremdem Blut das treibende Ferment gebildet. Das Rokoko in seiner freiesten Entfaltung ist in Frankreich nur eine Auflehnung gegen den eingeborenen Klassizismus, eine partielle Reaktion. Sie fehlt in der Architektur. Das einzige Beispiel dieser Art, Meissonniers Entwurf für Saint-Sulpice, dem man in Deutschland



405. Tischchen, signiert Delorme  
Paris, Louvre

Hunderte von freieren Beispielen entgegenstellen könnte, ist nicht zur Ausführung gekommen. Nur an die profanen Innenräume hat sich der freie Stil gewagt; die große Architektur blieb immer an den Klassizismus gebunden. Auch im Kunstgewerbe, in der Dekoration und im Mobiliar ist dieser freie Stil eine ganz vorübergehende Erscheinung, gegen die von Anfang an der Kampf begann, indem man die nationalen Eigenschaften der strengen Zucht, der verstandesmäßigen Klarheit als Kardinaltugenden ins Feld führte. In der Ausführung ist unter den Händen der französischen Kunsthandwerker das Muschelwerk eines Meissonnier und der anderen Ornamentiker sofort etwas ganz anderes geworden. Es ist nur eine vorübergehende Mode geblieben, die nicht einmal alle Möglichkeiten der Entfaltung erschöpfte. Das letzte Wort ist bei diesem Stil nicht in Frankreich gesprochen worden. Wie in der Architektur, in der Raumkunst, hat auch im Kunstgewerbe Deutschland die Melodie aufgenommen und zu Ende gespielt, während die anderen Länder sich mit der Variation begnügten. Will man sehen, wie weit die Auflösung getrieben werden konnte, so darf man diesen fran-

zösischen Beispielen nur die Möbel der Potsdamer Schule, die Entwürfe von Cuvilliers und Hoppenhaupt, die Konsoltische in Würzburg gegenüberstellen. Daß diesem extremen Wollen im Kunstgewerbe allerdings nicht der künstlerische Wert entspricht, daß mit der vollständigen Auflösung auch die Grenzen des „guten Geschmacks“ übersprungen werden mußten, ist eine andere Sache.

Es ist nicht leicht, vom französischen Möbel des 18. Jahrhunderts ein anschauliches Bild zu entwerfen. Bei einer gewissen Gleichartigkeit der Typen sind die Variationsmöglichkeiten doch sehr vielfältig. Die Form unterscheidet sich meist nur durch den

mehr oder weniger leichten Bau, die Grazie oder Schwere der Glieder, der Kurven des Umrisses; die Eigenart liegt in der Ornamentik der Einlegearbeit und vor allem der Bronze, die als Rahmen den Aufbau unterstützt oder in freien Rhythmen negiert. Die Möglichkeit, an Hand von Künstlerindividualitäten einen Weg durch das Vielerlei des Stoffes zu gewinnen, ist unsicher, weil die Individualitäten selten sind. Wir kennen eine Menge von Meistern. Die Namen der Pariser Ebenisten sind durch die Listen der Korporation, durch die Almanachs des ébénistes und durch verschiedene Rechnungen überliefert. Seit 1743 mußten ja die Möbel signiert sein. Trotzdem gibt die Zusammenstellung der signierten Werke ein geschlossenes Bild nur bei den besten Arbeiten, von denen wir jetzt eine Auswahl beschreiben werden. Bei den übrigen Meistern ist zwischen den verschiedenen Werken ein Zwiespalt. Der Entwurf des Ganzen und die Ausführung der Bronze sind von anderer Hand. Die Signatur bedeutet in diesem Falle nichts anderes, als daß der Ebenist die Stücke zusammengesetzt hat. Wie weit das Möbel im Entwurf sein geistiges Eigentum ist, ist eine andere Frage.

Der übermäßige Reichtum an Bronzen, der von der Holzarbeit wenig übrig läßt, findet sich meist auf Möbeln, die von Bildhauern entworfen sind. Ein charakteristisches Beispiel ist der prunkvolle Eckschrank der Sammlung Baron Alfons von Rothschild in Wien, den der Architekt Nicolas Pineau entworfen (Zeichnung im Musée des Arts décoratifs, Paris, Abb. 389), der Ebenist Jacques Dubois (geboren 1693, Meister 1742–1763) ausgeführt hat. Der Schrank (Abb. bei Molinier pl. XIII)

stammt nach Angabe des Besitzers aus einem polnischen Schlosse, in dem noch ein Gegenstück dazu existieren soll. Nur am zweitürigen Schrank mit dem bogenförmigen Grundriß bleibt zwischen der graziösen Stabwerkumrahmung etwas von der einfachen Einlegearbeit übrig. Die zweigeschossige Etagere, mit den Putten auf Löwen an den Seiten, in der Bekrönung, den wild geschweiften Leuchtern, ist als Plastik empfunden. Die gleiche Signatur J. Dubois tragen noch verschiedene Möbel. Ein schönes, kommodenförmiges meuble d'entre deux mit zwei Fronttüren, zwei Seitentüren, Belag mit Kormandellack, in Privatbesitz in Königstein, war nach dem Stempel im Besitz von Louis XV. Eine schwere, mit Bronzen reich verzierte, signierte Kommode im Münchner Kunsthandel (Abb. 408) stimmt in der Bronze und der Marketerie vollständig



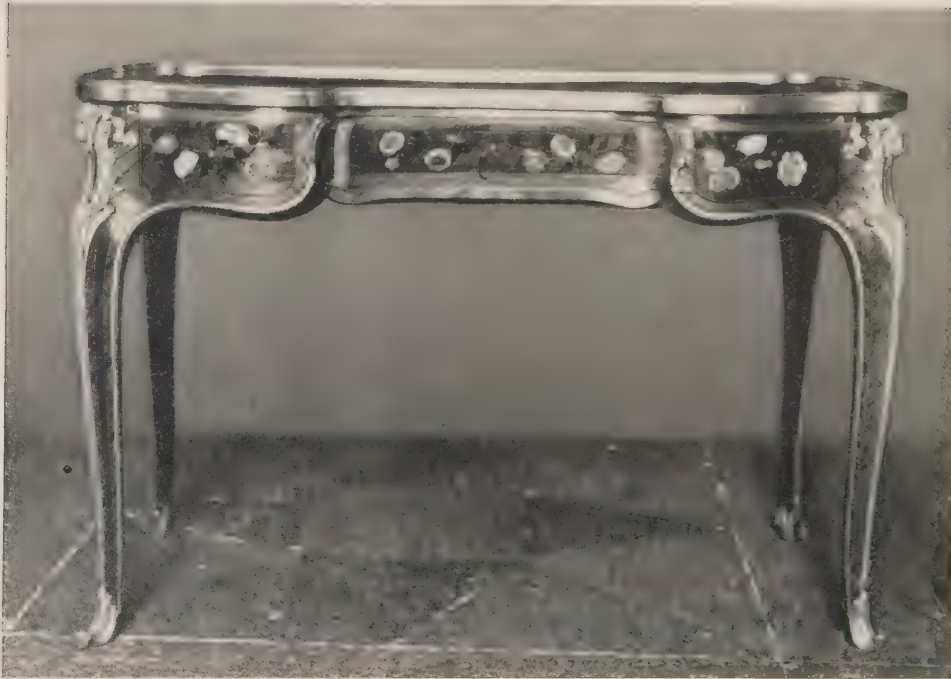
406. Arbeitstischchen, signiert R. V. L. C.  
London, Wallace Collection

überein mit einer nicht signierten Kommode im Louvre (Dreyfuß I, pl. 18). Den gleichen Stempel tragen noch andere Möbel, die aber unmöglich alle von der gleichen Hand sein können. Wenn man nicht wüßte, daß die Witwe des Meisters nach dem Tode ihres Mannes das Geschäft weiterführte, daß der Stempel also nur Firmenstempel ist, würde man den Irrtum begehen, die Stücke stilistisch zusammenzubringen. Auch der Sohn des Meisters, René Dubois (1737–1799), von dem einige der besten Möbel der Louis XVI-Zeit ausgeführt sind, hat als Leiter des Unternehmens nach seiner Aufnahme in die Zunft, 1755, diesen Stempel weitergeführt.

Wenn nun im folgenden kurz die Namen einiger Ebenisten notiert werden, so geschieht das nicht in der Absicht, das Werk von Künstlern herauszustellen, sondern aus praktischen Rücksichten für den Sammler. Angeführt werden einige Namen, die häufig vorkommen und die mit hervorragenden Werken verbunden sind.

Die Signatur des oben genannten Ebenisten BVRB, des Meisters der Dresdner Prunkmöbel, ist auf verschiedenen Möbeln angebracht, die zu den besten der Rokokozeit gehören. Es ist möglich, daß der Flame Vleeschouwer damit gemeint ist, dessen Name mit Boucher französisiert wurde (Meister etwa 1736–65). Man glaubt auch in seinen früheren bewegten und überladenen Arbeiten noch deutlichen Widerhall nordisch-germanischer Formanschauung zu hören. Wir führen nur ausgewählte Beispiele an (die zum Teil bei Salverte nicht genannt sind). Eine reiche Lackkommode der früheren Sammlung Josse (Molinier S. 114) und ein großer Schrank mit vier Lackpanneaux von rotem Grund der früheren Sammlung Choiseul (Molinier S. 115), eine Lackkommode im Pariser Kunsthandel (Touzain) sowie eine Kommode mit schwarz-goldenem Japanlack der Sammlung Jones im Victoria and Albert Museum (15) zeigen in den Umrahmungen feines zierliches Rokokoblattwerk, das mit dem exotischen Lack ausgezeichnet harmoniert. Die Signatur findet sich weiter auf einer prachtvollen Kommode in Windsor (Laking pl. 31), an der die Fassade durch Akanthus und Muschelwerkbänder in ein einheitliches Paneau zusammengefaßt ist, aus dem durch leichtere Zweige und Blumen ein zentrales Motiv herausgelöst ist. Dann auf zwei gleichen Paaren von Eckschränken der Münchner Residenz und in Privatbesitz in Königstein, die einfache Marketerie und dünne Stabwerkumrahmungen mit Laub haben. Die Bronzen stimmen ganz überein mit einem Cartonnier im Palais Chinois in Oranienbaum (Roche pl. 17). Sie findet sich weiter auf einem schönen „bureau de milieu à dos d’âne“ der Sammlung Doucet (Paris 1912) und auf einem ausgezeichneten Damenschreibtisch mit ähnlicher heller Blumenmarketerie, Bronzegalerie und Bronzeblumen an den Ecken (1927 bei Jacques Seligmann, Paris). Dann auf einem eleganten bureau de dame (1925 Münchner Kunsthandel), das mit dem pultförmigen Damenbureau von vorzüglicher Form und Arbeit in Montague House (London, Abb. 395) zusammengebracht werden darf, und weiterhin auf Eckschränken des beginnenden schweren Louis XVI-Stiles mit Lackpanneaux der Marquise de Ganay, Paris. Ferner auf einem einfachen schlanken Sekretär mit geometrischer Marketerie im Pariser Kunsthandel, aus der Zeit um 1760, dessen Stil mit einer Kommode des Louvre (Dreyfuß, *Le Mobilier français*, I, pl. 29) zusammengeht. Es sind das alles Werke von zurückhaltendem Geschmack und von zarter Feinheit in der Ausführung. Jünger und viel bewegter ist ein pompöses, signiertes bureau plat (Paris, Touzain 1925, Abb. 394) mit geschweiften Füßen, an deren Kanten naturalistisches Blattwerk em-





407. Toilettentisch von Oeben  
München, Residenzmuseum

porklettert, und Lackplatten an den Fronten der bewegten Zarge, und mit diesem Schreibtisch geht stilistisch enge zusammen ein noch freieres bureau de dame mit Lackfurnier, mit schweren Stegen in Volutenform in der Münchner Residenz (Abb. 397), das in die dreißiger Jahre gehört. Nicht signiert, aber durch die gleichen ornamentalen Motive, durch die gleichen, nach oben sich rankenden Eckzweige als Arbeiten des Meisters zu erkennen sind zwei elegante Tischchen mit schwarzen Lackfeldern in der Sammlung Baron Edmond de Rothschild in Paris. Aus stilistischen Gründen möchte man Boucher

auch den eleganten Damenschreibtisch in Pultform des Berliner Schloßmuseums zuschreiben. Die Marketerie hat Ähnlichkeit mit der auf einem signierten Möbel gleicher Form bei Kraemer, Paris (1929). Ein einfacher Damenschreibtisch und ein coffre à bijoux waren auf der Auktion Madame de Polès, Paris 1927. Der Meister muß zu den führenden Ebenisten der Louis XV-Zeit in Paris gehört haben. Er hat nur ausgesprochene Luxusmöbel gemacht. Schon daß er für den Dresdener Hof gearbeitet hat, ist ein Beweis seiner Berühmtheit. Erst wenn einmal bestimmte Nachrichten über seine Herkunft gefunden sind, wird es wohl möglich sein, seiner künstlerischen Entwicklung nachzugehen. Die Werke erstrecken sich über einen Zeitraum von fast vierzig Jahren, etwa von 1730–1765.

Der Ebenist Pierre Migeon ist der Sohn eines bekannten Ebenisten gleichen Namens, in dessen Rechnungsbüchern fast der gesamte Hofadel von Frankreich aufgeführt wird. Der Sohn (1701–1758, Meister seit 1730) scheint den Vater an Berühmtheit noch übertroffen zu haben. Seine Kunden sind nicht nur der Hofadel, sondern auch der französische Hof. Es sind von ihm Geschäftsbücher erhalten, die in ihrer Vollständigkeit ein wichtiges Gegenstück bilden zu den bekannten Geschäftsbüchern (livre journal) des Pariser Händlers Lazare Duvaux. Seit 1740 arbeitete Migeon für den König, wahrscheinlich empfohlen von der Pompadour. Wenigstens berichtet der Marquis d'Argenson in seinen Memoiren 1747, daß man sich über die geradezu königliche Verschwendung der Mätresse aufhalte. Der Ebenist Migeon habe eben 3000 Francs Pension erhalten, weil er für die Marquise eine schöne chaise percée geliefert habe. Die intimeren Möbel für Damen, „chaises d'affaires“, „fauteuils de commodité“, „sièges propre à prendre des remèdes“ und wie die Bezeichnungen alle heißen, scheinen eine besondere Spezialität Migeons gewesen zu sein. Eine Spezialität waren ferner raffinierte Kombinationsmöbel, Toilette-tische, die zugleich als Reisebureaus dienten, Bücherschränke mit Wasserkünsten zum Händewaschen, Falttische und andere Maschinerien, die jetzt kaum noch nach der Beschreibung richtig erklärt werden können. Für seinen Laden beschäftigte er eine Menge von Ebenisten, Lackfabrikanten, Schreibern, Bildhauern, Gießern. Ein schönes frühes bureau plat im Louvre (Abb. 398) kann als Typus für den Rokokotisch gelten. Die Linie des Umrisses ist durch wildes Laubwerk unterstrichen. An den Füßen steigen von den Schuhen aus Stäbe als Einfassung der Ecken nach oben, verzweigen sich im Laubwerk und münden in massigem Eckbeschlag von geripptem Muschelwerk. Ein Frühwerk von Migeon ist eine Kommode, früher bei Eugen Kraemer, Paris, die an den Ecken Hermen trägt, in der Art wie Möbel von Cressent. Signierte Möbel sind noch mehr bekannt. Sie sind zum Teil Arbeiten seines Sohnes Pierre Migeon III (1733–1775). Im Münchner Kunsthandel (Drey 1924) eine gute Lackkommode. Im Musée des Arts décoratifs, Paris, ein kommodenförmiger, zweitüriger Halbschrank mit Blumenmarketerie in Bandwerkumrahmung und eine Lackkommode. Im Münchner Kunsthandel (Drey) ferner eine signierte Marketeriekommode mit zierlichen Blattzweigen in freier Bandwerkumrahmung in der Art Oebens. Die krausen Blattzweige, dunkel auf hellem Grunde, erscheinen auch bei signierten Eckschränken der Münchner Residenz. Sie sind in Verbindung mit Bandwerk anscheinend eine stilistische Eigenart des jüngeren Migeon, und da sie in gleicher Form auch auf anderen Möbeln vorkommen, dürfen auch diese mit dem Meister in Verbindung gebracht werden.



J. F. Oeben, Toilettentisch, gefertigt für Marie Antoinette  
Früher New York, Sammlung Gary







408. Kommode, signiert J. Dubois  
München, früher A. S. Drey

Es sind in der Sammlung Jones ein Nipptisch (Nr. 14), ein kleiner Damen-Schreibtisch (Nr. 17) und ein Sekretär von geschweiftem Umriß, der in drei Exemplaren (Nr. 21) vertreten ist, auch sonst öfter mit Lackpanneaus vorkommt, das früheste Beispiel des Sekretärs mit Klappdeckel im französischen Mobiliar des 18. Jahrhunderts. Aber schließlich ist der Name gleichgültig. Nicht wegen der Zuschreibung sind die Möbel erwähnt, sondern wegen ihrer Qualität.

Zu den renommierten Ebenisten der Louis XV-Zeit zählt ferner Gilles Joubert (1689–1775), *ébéniste du roi*, der zum Unterschied von seinem Bruder Pierre die Bezeichnung Joubert l'aîné führt. Er war verwandt mit Migeon, von dem er wahrscheinlich an den Hof empfohlen wurde. Seit 1748 ist er für das *Garde-meuble* beschäftigt, mit einer Reihe von Aufträgen, von denen das berühmteste Stück das „Tischlein deck dich“ ist, die *table volante*, ein versenkbarer Rundtisch für zwölf Personen, den Ludwig XV. bei intimeren Gelagen benützte. Der Tisch wurde ergänzt durch Büfets mit dem gleichen Mechanismus. Zeichnungen danach sind im Musée des Arts décoratifs erhalten. Von signierten Möbeln sind bekannt zwei prunkvolle Eckschränke, die Joubert 1755 für das Cabinet des Médailles du Roi verfertigte, als Gegenstücke zum Münzschrank von Gaudreau. Sie sind jetzt in der Bibliothèque Nationale. Später arbeitete Joubert an der Ausstattung von Petit Trianon und anderen Schlössern, da er aber seine Möbel selten signierte, kann sein Werk nicht näher beschrieben werden. Aus der Gunst des Hofes ist er durch François Oeben verdrängt worden.

In diese Zeit gehören ferner Jacques Pierre Latz (etwa 1691–1756), der aus dem Kölnischen stammt. Etwa 1719 kam er nach Paris, 1736 ließ er sich naturalisieren,

durch ein königliches Privileg erhielt er das Recht, seinen Beruf auszuüben. Er nahm die künstlerische Aufgabe sehr ernst. Um die Qualität der Bronzen seiner Möbel zu steigern, hielt er sich heimlich ein Atelier, das 1749 konfisziert wurde. Seine Möbel gehören auch zu den besten der Rokokozeit. Bronze und Marketerie sind mit außerordentlicher Feinheit aufeinander abgestimmt. Die Form ist etwas schwer, die Marketerie kleinteilig, kraus und ungemein gekonnt. Es sind nicht viele Möbel von seiner Hand bekannt. Ein viertüriges *meuble d'entre deux* und zwei dazugehörige Eckschränke aus dem Besitz des Prince de Vendôme (1928 bei Rosenbaum, Frankfurt). Der Körper ist stark geschweift. Durch vertiefte Felder ist die Form noch mehr kompliziert. Die Schnörkel der Bronzen und die krausen Blätter der Marketerie zeigen die gleiche Handschrift, so daß man wieder annehmen muß, daß der Ebenist das Möbel auch entworfen hat. Noch zierlicher ist die Marketerie auf einem Pultschreibtisch bei R. Abdy, Paris (1930, Abb. 402). Das Mittelmotiv der Platte, Gitterwerk mit Elfenbeinblüten erinnert geradezu an Spätwerke Abraham Röntgens. Eine gute Kommode ist im Mobilier National in Paris.

Ein vorzüglicher Ebenist war Joseph. Auch er war ein Deutscher, sein wirklicher Name war Joseph Baumhauer. Wahrscheinlich war ihm der Name als Stempel zu lang, und er hat deshalb den Vornamen mit zwei Lilien als Marke gewählt. 1745 hat er in Paris geheiratet, und 1772 ist er dort gestorben. Wie BVRB und Oeben gehört er zu den Meistern des Überganges zum Louis XVI. Von seiner Hand stammen einige der freiesten Rokokomöbel. Es sind zwei Lackkommoden im Victoria and Albert Museum (Slg. Jones), eine signiert, von großer Eleganz in den Proportionen, in der Gliederung der Felder der Fassade, die von geschweiftem Akanthus umrahmt ist. Die irrationale Bewegung ist mit feinstem ornamentalen Gefühl ausgedrückt (vgl. Abb. 403). Eine Kommode von ähnlichem Aufbau mit Marketerie befand sich früher in der Sammlung Charles Stein (1886) und eine noch glänzendere in der Sammlung Leeds in London (1901). Im Stil des Klassizismus aufgebaut ist ein pompöses Büfett (*meuble d'entre deux*) in Windsor Castle (Laking pl. 36), ein rechteckiger Schrank mit drei Feldern, die mit Japanlack dekoriert sind. Die Gliederung knüpft deutlich an Frühwerke von Riesener an. Die Bronzen sind vom gleichen Meister, der auch für Rieseners Frühwerke arbeitete. Charakteristisch für die Übergangszeit sind ferner kleine rechteckige Schränke im Stile der Boulle-Möbel, mit Feldern aus Florentiner Mosaik, die sich heute in Versailles befinden.

Von Adrian Faizelot Delorme (Meister 1748–1783) kennt man gute Lackkommoden, aus etwas späterer Zeit schöne Marketeriekommoden und Sekretäre. Wir bilden ein schönes Stück ab, das jüngst im Pariser Kunsthandel aufgetaucht ist (Abb. 404). Hier wird er auch deswegen erwähnt, weil eine der Perlen französischer Rokokomöbel, ein Arbeitstischchen mit Blumenranken im Louvre, von ihm signiert ist (Abb. 405).

Pierre Bernard (Meister etwa 1744–1765), *ébéniste du roi*, war ein bekannter Name. Erhalten ist wenig. Eine hübsche *table coiffeuse* (in der Sammlung Madame M. Blagé, Paris) stimmt im Aufbau ganz überein mit einem Möbel von Oeben der ehem. Slg. Sayn-Wittgenstein. Da auch die Bronzen vom gleichen Meister stammen, wird die Ähnlichkeit noch verstärkt. Die Marketerie zeigt Unterschiede. Da Bernard wohl der Ältere war, ist anzunehmen, daß Oeben von ihm gelernt hat. Ein reiches Bureau mit An-





409. Damenschreibtisch von Oeben  
London, Wallace Collection

klängen an Cressent, ebenfalls in der früheren Sammlung Sayn-Wittgenstein, ist etwas kleinlich in den Bronzen und übertrieben in der Linienführung.

Von Pierre Denizot (1715–1782), dem Lieferanten des Grafen von Artois, ist ein Frühwerk bekannt geworden, ein vorzügliches Damenbureau mit halbem Klappdeckel, versenkbaren Schubladenaufsatz, reich dekoriert mit Blumenmarketerie auf bois d'amarante; es war früher in österreichischem Privatbesitz. Die andern Möbel seines Ateliers, eine strenge Kommode mit Rautenmarketerie in der Sammlung Jones (61), ein Sekretär mit Blumenmarketerie in der früheren Sammlung Broet und einige Möbel in Petersburg (Roche 34, 35, 36, 37) gehören der Louis XVI-Zeit an und berühren sich mit späteren Arbeiten von Oeben.

Ein Meister der Übergangszeit ist auch François Oeben, der berühmteste Ebenist unter Ludwig XV. Wie schon der Name sagt, stammt Oeben aus Deutschland. Als Sohn eines Postmeisters wurde er um 1710–1720 in „Eusbern en Allemagne“ geboren. Damit ist nicht Ebern gemeint, denn dort kommt der Name Oeben nicht vor, sondern ein noch unbekannter Ort, wahrscheinlich der Aachener Gegend. Oeben erlernte in seiner Heimat zuerst die Bildhauerei und die Kunstschlosserei und legte damit indirekt den Grund zu seiner Berühmtheit. Die komplizierten Kombinationsmöbel mit Geheimfächern, *meubles à secrets et à surprises*, haben seinen Ruhm begründet. Mit seinem Bruder, dem Ebenisten Simon Oeben, ist er nach Paris ausgewandert, hat dort 1749 Franziska Margareta van der Cruse, die Tochter des niederländischen Ebenisten Franz van der Cruse (oder Lacroix, wie der französisierte Name lautet), geheiratet und ist dann 1751 in das Atelier von Charles Joseph Boulle eingetreten. Er arbeitete viel für Lazare Duvaux, den Lieferanten des Hofes und des Adels, und erhielt, wahrscheinlich von der Pompadour protegiert, nach dem Tode Boules 1754 die Stelle eines „ébéniste du roi“. 1756 bekam er freie Wohnung im Arsenal. Er hatte eine große Werkstatt, in der eine Reihe der bekanntesten Ebenisten lernten und arbeiteten. Außer seinem Bruder Simon sind zu nennen: vor allem Riesener, dann Leleu, Martin Carlin. Die Bronzen für seine Möbel fertigten Caffieri, Duplessis, Etienne Forestier, Gastellier, Hervieux und andere. Vergolder waren Briquet und Joubert. Für die Pompadour führte er die Möbel in den Schlössern Menars und Auvillers aus. Am 21. Januar 1763 ist er gestorben. Seine Witwe hat 1767 Oebens Altgesellen und Nachfolger Jean Henri Riesener geheiratet. Daß sich eine Tochter, Victoria Oeben, mit dem Advokaten Charles de la Croix vermählte und Mutter des Malers Eugène Delacroix wurde, sei zur Ergänzung der familiengeschichtlichen Zusammenhänge noch angeführt. Neun Jahre nach dem Tode seines Bruders wurde Simon Oeben erster Ebenist in der Königlichen Manufaktur der Gobelins und blieb dort bis zu seinem Tode 1786. Von ihm ist nur ein sicheres Werk bekannt, ein Tisch im Victoria and Albert Museum, ein Möbel in schweren Louis XVI-Formen.

Oebens Berühmtheit ist bisher mehr legendär gewesen. Von den Möbeln, die seinen Namen tragen, ist nur eines der Größe seines Ruhms würdig, das *bureau du roi*. Was die Begeisterung seiner Zeitgenossen erregte, die *secrétaires à coffre-fort*, die *fauteuils mécaniques*, die Sammlungschränke mit Bronzen von Caffieri, wie der Maler Boucher einen hatte, sind verschwunden, vielleicht weil sie zu kompliziert waren. Die wenigen signierten Stücke, die bis jetzt bekannt waren, würden nicht genügen, die traditionelle Bedeutung des Meisters zu rechtfertigen. Sie sind, zum Teil wenigstens, nicht einmal von seiner Hand. Als *ouvrier de la couronne* gehörte Oeben nicht zur bürgerlichen Zunft. Erst 1761 ließ er sich als Meister aufnehmen, und seitdem mußte er seine Werke signieren. Tatsächlich hat er schon früher signiert. In den Spätjahren um 1761 nahm das *bureau du roi* seine Zeit in Anspruch, und so ist es wahrscheinlich, daß von den signierten Möbeln der Spätzeit einige aus der Zeit nach seinem Tode stammen, als die Witwe das bürgerliche Geschäft weiterführte (1763–1767). Einige von diesen können mit dem gleichen Recht als Frühwerke von Riesener bezeichnet werden. Da auf einzelnen Beispielen die gleichen Bronzen vorkommen wie auf signierten Frühwerken Rieseners, liegt schon darin ein Grund, die Identität der ausführenden Hand



410. Das Bureau du Roi, gefertigt von F. Oeben u. a.  
Paris, Louvre

vorauszusetzen. Diese signierten Möbel der Spätzeit sind auch ausgesprochene Werke der Übergangszeit. Ein bureau plat im Louvre (38) zeichnet sich nur durch die straffe Eleganz der geschweiften Linien und die Sorgfalt der Marketerie in Würfelform aus. Die Form ist einfach, kraftvoll, die Bronzen sind auf das Notwendigste beschränkt. Bei diesem Tisch könnte man noch an Oebens Spätzeit denken. Strenger in der Form sind ein Sekretär und ein Chiffonnier (65) der gleichen Sammlung, bei denen der Übergang zur Simplizität des Klassizismus schon vollzogen ist. Die Würfelmarterie und die Umrahmung der Felder mit Bandwerk sind stilistische Eigentümlichkeiten Oebens, die sein Nachfolger beibehalten haben kann. Ganz ähnlich ist ein Aktenschrank mit Kulissenverschluß in Privatbesitz (Ricci S. 137). Etwas reicher sind zwei Eck-schränken des South Kensington Museum (Jones Nr. 36), die als Mittelpan-neau einen Blumenstrauß tragen und als Einfassung seitlich das Würfelmotiv zeigen. Sie können auch nach 1763 von Riesener geschaffen worden sein, der sich ganz an die Atelier-tradition angeschlossen hat. Das sind die bisher bekannten Möbel. Immerhin geben uns auch diese Werke einige stilistische Handhaben, Bestätigungen, wenn wir jetzt versuchen, ein oeuvre auszubauen, das dem Ruhm Oebens mehr gerecht wird.

Wir gehen aus von einem vorzüglichen, J. F. Oeben signierten und sicher eigen-händigen Möbel der Sammlung Baron Albert von Goldschmidt-Rothschild in Frank-furt. Es ist ein Toilettetisch mit Rautenmarketerie, geschweiften Füßen, in elastisch



geschwellten Kurven, von Bronzebändern gefaßt, die an den Ecken in Akanthusblätter auslaufen. Die eingezogene, von einem Bronzeband begrenzte Platte zeigt ein figürliches Panneau, umrahmt von Lorbeer: Trophäen auf einem Sockel in Form einer Festung, von der ein Blatt herabhängt mit der Inschrift: „Plan de l'école militaire“. In der Gesamtform sehr ähnlich diesem Möbel ist ein zweiter J. F. Oebens signierter Toilettetisch der gleichen Sammlung mit Blumenmarketerie. Er stammt aus dem mobilier de la couronne, wie eine Brandmarke zeigt. Ein etwas größeres und noch feineres Exemplar dieses Toilettentisches in der Münchner Residenz ist nicht signiert (Abb. 407). Zu diesem Münchner Toilettentisch gehören noch ein prachtvoller Sekretär (Tafel XVI) und ein einfacheres Nähtischchen mit ähnlichen Marketeriemotiven, das etwas früher entstanden sein dürfte. Die drei Stücke sind Reste einer Garnitur. Die Füße sind bei den Tischchen wieder geschweift, in einer straffen, eleganten Linie; auch die Platte hat geschweiften Umriß, der in der Marketerie als Motiv wiederholt ist. In der Marketerie kehren auch die verschlungenen Bänder wieder, die wir schon beim Sekretär im Louvre bemerkten, und Füllungen mit Blumen, Tulpen, Lilien, Akelei. Beim Sekretär sind die Ecken abgerundet, und die Form ist oben leicht eingeschnürt. Als Füllungen sind wieder Blumensträuße und lineare, bandförmige Muster verwendet. Im Innern hat das Stellbrett des Spiegels ein Lackpanneau. Von Lackmöbeln Oebens für die Pompadour erzählen die Archivalien. In den Motiven der Ornamentik, im Band- und Gitterwerk zeigt sich eine gewisse solide Rückständigkeit, die sich ein geborener Franzose nicht geleistet hätte. Die Bronze ist sparsam angebracht, vorzüglich modelliert; das figurale Motiv der Bekrönung, Mars und Venus, könnte wohl von Duplessis sein. Das Relief akzentuiert den oberen Teil und ist Gegenwert zum Delphin am Sockel. Der Delphin als Motiv der Sockelkartusche bedeutet wohl kaum königliche Provenienz. Wahrscheinlich sind die Möbel für den Pfälzer Kurfürsten Karl August oder Karl Theodor gefertigt worden und mit der Pfälzer Erbschaft nach München gekommen. In der Zurückhaltung offenbart sich eine Feinheit, eine Eleganz der Linie, die nicht leicht überboten worden ist. Oebens Frühwerke sind daneben fast handwerklich zu nennen. Bewundernswert ist auch die technische Vollendung in der Ausstattung mit Geheimfächern, die sich auf einen Federdruck weich öffnen. Zurückhaltung, Feinheit und Eleganz, gepaart mit kraftvollem Temperament, sind die Vorzüge der Arbeiten Oebens. Nur in der Marketerie verschieden, in der Form dem Münchner Tisch ganz ähnlich, sind zwei signierte Toilettetische der ehemaligen Sammlung Gary (New York 1928). Der eine hat an der Zarge neutrale Rauten mit Blüten, auf der Platte ein Körbchen mit Blumen, umrahmt von einer schweren Kartusche mit etwas kleinlichen Tieren. Noch prunkvoller ist der zweite, mit schweren Füßen, die mit bronzegerahmten Feldern durchbrochen sind (Tafel XV). Die durchbrochenen Eckbronzen, deren Öffnung Trophäen füllen, tragen Türmchen, die als Embleme der Marquise de Pompadour angesehen werden. Muster der Zarge sind große Blumen, wie am Münchner Tisch. Auf der Platte wieder ein Stillleben, eine Schale mit Blumen, Instrumente, Rechen, Kanne. Außer der Signatur Oebens trägt der Tisch noch den Stempel R. V. L. Es ist die Marke des Roger Victor Lacroix, des Schwagers von Oeben, der wahrscheinlich das Möbel nach Oebens Tod vollendet hat. Es gehört wieder zu den Hauptwerken französischer Ebenistenkunst der Rokoko-



411. Damenschreibtisch  
London, Victoria and Albert Museum

zeit. Weiter darf in diesem Zusammenhange erwähnt werden ein *bonheur du jour* des Louvre, das aus der Sammlung Salomon Rothschild stammt. Die Füllung der Platte mit Blumenmarketerie steht den bisher erwähnten Werken Oebens sehr nahe. Ein sicheres Spätwerk von Oebens Hand ist ferner der ausgezeichnete Damenschreibtisch der Wallace Collection (Abb. 409), der eine komplizierte Inneneinrichtung in einfachem Gewande birgt. Die Würfelmarketerie, die Bandwerkumrahmung und das Körbchen mit Blumen auf dem Deckel sind Motive, die genaue Gegenbeispiele in den genannten Arbeiten haben. Die reichen Eckbronzen, eigentlich Eckkonsolen, die in Tierköpfe enden, sind die gleichen wie auf der Münchner *Poudreuse*; sie sind hier mit schweren Lorbeergirlanden bereichert, die tektonisch motiviert unter der Platte aufgehängt sind. Die Hand dieses Bronziers begegnet uns öfter, auch auf Werken von Riesener (Arbeits-tischchen der Sammlung Baron A. v. Goldschmidt-Rothschild, Frankfurt), von Denizot (Kommoden in Gatschina, Roche pl. 36) und auf Möbeln von Roger Victor Lacroix. Nachdem einmal der Name Duplessis genannt ist, mag er vorderhand beibehalten



412. Schreibtisch (bureau ministre), um 1740–50.  
Berlin, H. Ball

werden. Es ist sicher der gleiche Meister, der am bureau du roi Stanislas in der Wallace Collection mitgearbeitet hat.

Zu diesen Arbeiten kommen noch einige einfache Werke in Pariser u. a. Privatbesitz. (Wir können natürlich hier nicht einen Katalog aller Möbel Oebens aufstellen.) Davon muß besonders benannt werden ein Möbel der Sammlung L. Reinach, ein Toilettemöbel, das geschlossen einen einfachen Schrank mit fünf Schubladen zeigt. Das Innere enthält rückwärts einen Bibliotheksschrank, der mit einer Kurbel emporgetrieben werden kann. Von den Schubladen dient die erste als Schreibtisch, eine zweite wird ein Lesepult, und die dritte wird zu einem Taburett. Das Möbel hat geometrische Marketerie mit einfachen Rauten und zeigt in straffen Kurven des Umrisses große Ähnlichkeit mit dem Münchner Sekretär.

Alle Möbel der Spätzeit Oebens zeichnen sich aus durch eine gewisse männliche Einfachheit, durch die Straffheit der Kurven, durch die Elastizität der Linien, durch die solide Sicherheit und Zuverlässigkeit des Aufbaus; dazu kommen die technischen Qualitäten und die speziellen Vorzüge in der Ausstattung mit Geheimfächern. Die Einzelform wie die Bronzen haben nicht immer letzte Feinheit. Das lag auch gar nicht in der Absicht ihres Schöpfers. Die Bronze mußte in ihrer Großzügigkeit mit dem Aufbau harmonieren. Man merkt bei diesen Möbeln, wenn der Ebenist selbst die Entwürfe für Bronze gefertigt hat. Während Gaudreau noch die Ideen anderer benutzte und vom Architekten abhängig war, scheint Oeben selbständig gewesen zu sein.

Das sind Möbel der späten fünfziger Jahre. Es gibt aber auch noch ältere signierte Möbel. In der Sammlung des Prinzen Otto Sayn-Wittgenstein (Tegernsee) war ein Toiletteschreibtisch mit der gleichen Signatur J. F. Oeben aus den frühen fünfziger Jahren. Es ist eines der ältesten Beispiele des Typus. Die Form ist noch nicht so ausgeglichen,





J. F. Oeben, Sekretär  
München, Residenzmuseum





413. Schrank der Rokokozeit, mit Panneaux von Koromandel-Lack  
Berlin, Privatbesitz





414. Konsoltisch der Rokokozeit  
Paris, Louvre

schwer, derber in der Linienführung. Auch die Bronzen sind kleinlich. Später hat Oeben nur die besten Meister des Faches herangezogen. Deckel der Seitenfächer und Spiegelbrett sind noch offen, während sie später bei Oeben immer durch die Platte verdeckt sind. Die Marketerie bringt naturalistisches Blumenwerk, die gleichen Motive, die auf den späteren Arbeiten technisch vollkommen wiederholt sind. Da auf den Bronzeecken der Platte die fleurs de lys in einer Kartusche als Motiv verwendet sind, ist es sicher, daß das Möbel aus königlichem Besitz stammt. Ein im Aufbau ganz ähnliches Möbel, mit Unterschieden in der Marketerie, mit denselben Bronzen, den königlichen Lilien an den Ecken aus der Slg. Mme. M. Blagé (Salverte, *Les Ebénistes du XVIII. siècle*, pl. V) ist signiert Pierre Bernard. Es ist wahrscheinlich, daß Bernard der Gebende war, daß Oeben von ihm gelernt hat. Ähnliche Form, mit den gleichen Unregelmäßigkeiten, mit ähnlicher Verwendung der Bronze, hat der Unterbau eines bureau à cylindre im Münchner Kunsthandel, das wir ebenfalls als Frühwerk Oebens ansprechen wollen. Das Möbel ist von Wichtigkeit als Vorstufe des bureau du roi.

Das reichste Möbel der Übergangszeit, das bedeutendste französische Möbel überhaupt, das bureau du roi im Louvre (Abb. 410), hat Oeben 1760 im Auftrag des Hofes übernommen und bei seinem Tode 1763 unvollendet zurückgelassen. Der Rahmenbau war damals fertig; auch die Ornamentik war schon modelliert, zum Teil schon gegossen. Erst 1769 ist es von Riesener, dem also der Hauptanteil zugesprochen werden muß, vollendet worden. Die Zusammenfügung des Ganzen, die figürliche Marketerie mit den symbolischen Motiven von Feuer, Luft, Marine, Krieg, von dramatischer und lyrischer Poesie ist von Riesener. (Wollte man die Hände genauer trennen, müßte man von Rieseners bureau du roi Stanislas in der Wallace Collection ausgehen. Teile sind dort wiederholt. Nur die etwas zierlicheren Füllungen mit Blumen am Deckel, oben und an der Zarge des bureau du roi zeigen den Stil von Oeben. Rieseners Zeichnung ist noch fülliger und größer.) Die Bronzen sind von Duplessis und Winant modelliert, von Louis Barthelemy Hervieux gegossen und ziseliert worden.



415. Rokoko-Konsole  
Paris, Louvre

Der Mechanismus des Zylinderbureaus soll auf eine Anregung des Grafen Kaunitz, des Pariser Botschafters der Maria Theresia, zurückgehen. Man hat deshalb die ersten Möbel dieser Art bureaux à la Kaunitz genannt. Diese Tradition hat etwas für sich. Kaunitz hat wohl eine Erfindung, die damals schon in Deutschland bekannt war, nach Frankreich verpflanzt. (Wie diese deutschen Möbel aussahen, wissen wir. Ein Schreibtisch mit Rollverschluß von primitiver Form, der die ganze Tischfläche bedeckt, befindet sich im Bamberger Schloß, Abb. 466. Er mag um das Jahr 1757 schon vorhanden gewesen sein, dem Jahr des Regierungsantrittes des Bischofs Adam Friedrich von Seinsheim, dessen Wappen angebracht ist. Ein anderer, mit Rocailleschnitzwerk und mit Schubladenreihen auf der Rückseite, ist in der Regierung in Landshut, wohin er aus Passau gekommen sein soll. Ein dritter, aus der Zeit um 1760, ist in Schönbrunn bei Wien [Zweig, Wiener Bürgermöbel, 7, 54]. Noch älter ist der aus den fünfziger Jahren stammende Sekretär im Kunstgewerbemuseum Budapest, mit einer zylinderförmigen Klappe aus einem Stück. Er deckt sich im Aufbau ziemlich mit der Zeichnung bei Cuvilliers [dessins de lambris 16. l. Q. N. 5], die etwa 1745 entstanden ist. Das sind die Inkunabeln des Typus.)

Die endgültige, künstlerisch wertvolle Form, die für die Zukunft maßgebend wurde, die bis in die neueste Zeit nachgeahmt wurde, hat Oeben also übernommen. (Sie findet sich auch auf dem Bildnis des Paris de Monmartel [1690–1766], das von Cathelin nach Cochin und Latour 1775 gestochen wurde, Originalzeichnung in der Sammlung M. Marius Paulme. Paris, Mai 1929. I. Bl. 37. N. 50. Das Milieu auf diesem Stiche gehört aber



416. Rokoko-Fauteuil, farbig gefaßt  
Paris, Louvre

der Zeit vor 1750 an. Die Uhr auf diesem Porträt, die in der Wallace Collection [II, 17] erhalten ist, ist 1725 datiert.)

Das bureau du roi ist ein Prunkmöbel. Die Akzessorien sind betont, der Schmuck, die Bronzen haben besonderes Gewicht, ohne bei der kraftvollen, fast schweren Gesamtform zu stören. Kein Zweifel, daß diese wuchtige, bewegte Schwere sich nicht mit dem Ideal französischer Kunst, der sobriété, deckt; sie erinnert eher an deutsche Formanschauung. Der Aufbau behält in den Füßen, im Umriß der Zargen die Schweifung der Rokokozeit bei. Die Art, wie die Bewegung durch ansteigende Palmen interpretiert wird, ist Möbeln Cressents abgesehen. Aber der Fluß der Bewegung ist schon gehemmt; die aufstrebenden Linien sind durch Horizontalglieder unterbrochen, die Motive der Außenkante, wie die Löwenhaut, die als Konsole dient, gehen nach abwärts, und darüber setzt die Bewegung in den aufsteigenden Palmen, die sich als Lichterarme verzweigen und von reizenden, weiblichen Figuren gehalten werden, von neuem an. Nur an den Seiten behalten die Füllhörner, die in furnierte Früchte enden, das Tiefenmäßige, Verschwimmende des Rokokodekors. Die übrige Ornamentik ist schon





417. Fauteuil mit Aubussonbezug, signiert N. Qu. Foliot  
Paris, Louvre

tektonisch motiviert, wie nachträglich angebracht, die Panneaus der Marketerie sind umrahmt, als Flächen für sich behandelt. Daß in der Ausführung die goldtonige Marketerie in Verbindung mit der bald matten, bald polierten Bronze das Letzte an Sorgfalt und Feinheit bringt, braucht nicht hervorgehoben zu werden. Leider hat auch dieses königliche Möbel in der nachfolgenden Zeit Retuschen erfahren müssen. Das Medaillon mit der Minerva an der Rückseite war ursprünglich ein Porträt Ludwigs XV. Die Biskuitmedaillons an den Seiten ersetzen Monogramme des Königs, auch die Uhr mit der Galerie und den Vasen ist modernisiert. Das Möbel hat ein Zuviel an Bronzen, an unorganischem Dekor, in dem man nicht nur königliches Prunkbedürfnis, sondern auch einen Rest von Rasseigenschaften des Künstlers sehen möchte.

Das bureau du roi war nicht das einzige Exemplar dieser Art. Eine ebenso prunkvolle Variante, die an den Seiten Apollo und Kalliope mit den Titeln der Epen Homers trug, ist in alten Inventaren von Versailles beschrieben. Eine dritte Variante ist in der

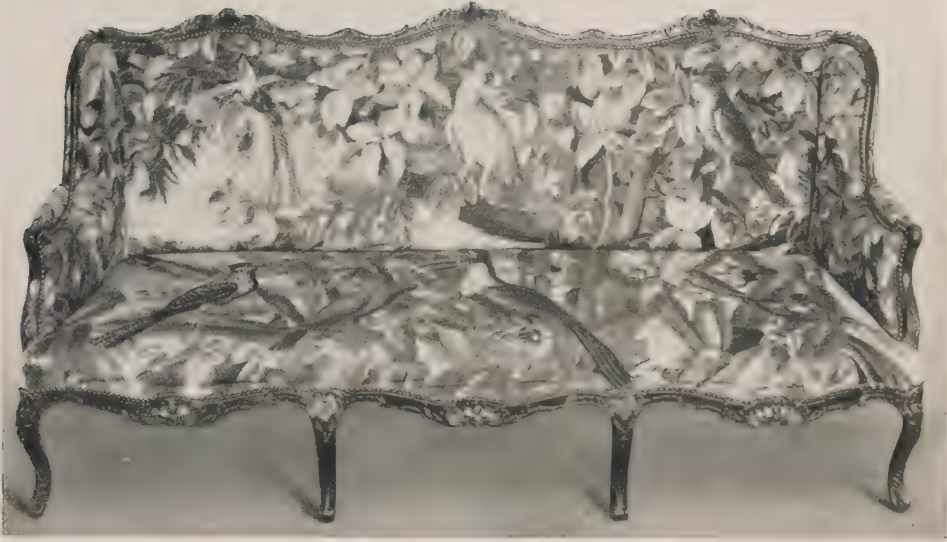


418. Chaiselongue, signiert L. Delanois  
Paris, Louvre

Verkaufsliste von Rieseners Versteigerung 1793 geschildert. Eine ziemliche Anzahl gleichzeitiger Varianten und etwas späterer, vereinfachter Nachbildungen und Umformungen von ähnlicher Prätentation, alle entstanden in Rieseners Frühzeit, ist auch erhalten. Wir werden sie später ausführlicher beschreiben.

Oeben war einer der einflußreichsten Ebenisten. Immer wieder begegnen Motive, die an seine Art erinnern, und wir werden noch öfter seine Arbeiten als Vorbild erwähnen müssen. Hier darf noch ein hervorragendes Möbel angeführt werden, das von einem Meister aus seiner Umgebung gefertigt wurde. Ein Damenschreibtisch der Sammlung Jones (Abb. 411), der geöffnet als Toilettetisch dient. Die elegante Form mit Rollverschluß erinnert an sich an das bureau du roi, nur sind die Flächen mehr bewegt, gebaucht. Die Bandwerkumrahmung des Rolldeckels, die Anordnung der Blumenmarketerie auf den Deckeln der seitlichen Fächer stimmt ganz mit dem Vorbild des Münchner Toilettetisches überein; aber die Marketerie ist kleinlicher, handwerklicher in der Zeichnung. Die Bronzen sind von dem gleichen Meister, der die Eckschränken von Foulet in der Wallace Collection (XIV, 4) montiert hat. Von einer bestimmten Zuschreibung möchte man zunächst absehen, bis einmal der Bestand an Werken aus dieser Zeit genauer nach stilistischen Merkmalen zusammengestellt ist.

Oebens ausgezeichnete Mitarbeiter Roger Lacroix (1728–1799), dessen eigentlicher Name Roger Vandercruse mit Delacroix in das Französische übersetzt wurde, der Bruder der Frau Oebens, der späteren Gemahlin von Riesener, ist schon öfters genannt. (Eine zweite Schwester hatte Simon Oeben geheiratet, eine dritte der Ebenist Simon Guillaume.) Er war 1755 Meister geworden. In Kennerkreisen ist er



419. Sofa um 1740. Mit Gobelins Bezug. (Papageien-Sofa)

Sammlung Frau Hermine Feist, Berlin-Wannsee

auch unter dem Namen RVLC bekannt, den Anfangsbuchstaben seines Namens, die er als Stempel verwendet; gelegentlich hat er auch RVL und R. Lacroix signiert. Stilistisch ist er von Oeben abhängig. Spätwerke des Rokoko sind die feinen Tischchen der Sammlung Camondo im Louvre, mit einer Platte aus Sèvresporzellan und einem Mäanderfries, ein Tischchen in der Wallace Collection (XX, 16, Abb. 405), mit Sèvresplatte, mit dem ein Tischchen der Sammlung A. von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt zusammengeht, ein großer, zweigeschossiger Sekretär mit Feldern von Blumenmaketerie, eingefasst von geschweiften Bronzebändern, 1929 bei Kraemer Paris. Zwei besonders elegante Damensekretäre von geschweiftem Umriß, unten verjüngt, mit zarter Blumenmaketerie, Rollenverschluß oben und Türen unten, waren auf den Auktionen Madame de Polès (1927) und Dutasta (1926). Eine gute Kommode ist im Victoria and Albert Museum und ein Nipptischchen mit dunklen Blumen auf hellem Grund in der Sammlung Max Freiherr von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt, ein Tischchen mit figürlicher Maketerie in ovalem Feld, Blumenkörbchen im Stile Rieseners bei Otto Henkell, Wiesbaden. Besonders gerühmt werden kleine Möbel mit Kornblumendekor, die er für Madame Dubarry ausgeführt haben soll. Sie sind im Besitz des Prinzen Arenberg und in anderem Privatbesitz.

Pierre Roussel (1723–1782, Meister seit 1745) war Hoflieferant des Prinzen von Condé. Eine Kommode, die noch der Rokokozeit angehört, beim Grafen F. de Bernard (Salverte pl. 58), trägt auf der Vorderseite ein einheitliches Panneau in Blumenmaketerie. Eine andere Kommode der Frühzeit ist im Museum Jacquemart-André, weitere Möbel sind im Musée des Arts décoratifs in Paris. Von den Möbeln der Spätzeit ist ein Büfett von strenger Form, mit seitlichen Etagere, im Schloßmuseum in Berlin, zu nennen.





420. Ruhebett. Um 1730-40  
New York, Metropolitan Museum

Von Pierre Garnier (1728, tätig bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts) ist im Museum Jacquemart-André eine Kommode von überschwenglichen Rokokoformen, im Louvre ein prächtiger Sekretär mit Chinalack, in der Wallace Collection eine Kommode (X, 26) mit schwersaftigem Bronzedekor, in der Sammlung Biron ein großes schönes Bureau, im Victoria and Albert Museum ein Arbeitstischchen auf seltsam geformten, oben eingeschnürten Füßen (Jones 33), das mit Sèvresplatten von Pierre Ledoux 1759 dekoriert ist.

Der zweite Zweig der Möbelschreiner, die Stuhlmacher, können zwar nicht mit großen Meistern paradieren wie die Ebenisten, doch finden sich auch unter ihnen Namen, die etwas bedeuten. Will man eine Übersicht über das gesamte Mobiliar der Zeit geben, so muß man noch eine dritte Gattung von Handwerkern heranziehen, die in Frankreich ebenso zu den Bildhauern zählten wie in Deutschland, nämlich die Schnitzer der Panneaus und der Konsoltische. Hier dürfen die Namen von zwei Schnitzern erwähnt werden, die zu den besten gehörten. Jacques Verberckt (1704-1771), der in Antwerpen geboren ist, war vor allem für die königlichen Bauten tätig. Von seinen Panneaus sind noch Teile in Versailles erhalten: die Zimmer der Königin (1735-1737), die Appartements Louis' XV. (1738 bzw. 1753), das Kabinett der Madame Adelaide (1753 bzw. 1767), das Cabinet de la Pendule (1760). Weitere Arbeiten für Fontainebleau, Compiègne, Choisy, Marly, Meudon, Bellevue, Crécy, für die Bibliothèque



421. Ruhebett. Mitte des 18. Jahrh.  
New York, Metropolitan Museum

Royale in Paris, für den Louvre, für die Tuileries und für das Luxembourg sind verschwunden. Neben ihm steht Jules Antoine Rousseau (geboren 1710 in Versailles, gestorben nach 1790), der ebenfalls für Versailles gearbeitet hat, sowie für Fontainebleau, Compiègne, Bellevue und andere Schlösser. Auf seine Söhne und Mitarbeiter Jules Hugues und Jean Simon Rousseau (genannt Rousseau de la Rotière) werden wir auf S. 675 zurückkommen.

Ein Konsoltisch war im 18. Jahrhundert nicht ein Möbel, sondern ein Teil der Wanddekoration. In der Zeit Ludwigs XIV. war er noch ein Tisch mit vier Füßen, der von seinem Platze entfernt werden konnte; in der Rokokozeit ist er unselbständig, an der Wand befestigt und nicht mehr als ein verstärkter Akzent in der Gesamtdекoration. Begonnen hat diese Umwandlung zum Ornament in der Régencezeit; abgebrochen hat sie in der späten Rokokozeit, die wieder zur Tischform zurückkehrte. Als Illustration für das Gesagte müssen einige Beispiele aus dem Louvre genügen. Bei einem Konsoltisch der Zeit um 1715 aus Schloß Bercy ruht die Zarge auf vier Füßen, die durch Diagonalstege verbunden sind. Alle Einzelheiten sind in das Ornamentale aufgelöst, aber die Gesamtform des Tisches ist geblieben (Abb. 414). Ein Gegenbeispiel aus der Zeit um 1740 ist ein Konsoltisch aus dem Hôtel des Invalides im Stile von Meissonnier. Verwandte Beispiele stehen im Cabinet de la Pendule in Versailles. Die Tischform ist geblieben. Aber die Grenzen der struktiven Teile sind unaßbar geworden. Die reichdekorierten Füße schwingen sich in die Zarge ein, die Zarge selbst besteht aus einer Kartusche, die ihre Ausläufer bis an die Füße sendet. Diese Tischform ist um die Zeit von 1740 schon selten. Der gewöhnliche Konsoltisch ist unselbständig, die Zarge ist in die Wand eingehakt und ruht auf geschweiften Füßen. Füße und Zarge sind vollständig ineinander verschmolzen, auch im Umriss aufgelöst; selbst die Platte erhält eine freie Kurvenform. Die Füße sind unter sich durch einen kleinen

Steg verbunden, der trotz seiner strukturellen Nebensächlichkeit durch Aufsatz und reiche Ornamentik zu einem Hauptmotiv ausgebildet ist. Als Beispiel könnte ein Tisch des Louvre genannt werden (Abb. 415), der mit Unrecht *style Meissonnier* benannt wird, eher mit Tischen in den Zimmern von Madame Adelaide in Versailles verglichen werden kann. Bei späteren Konsolen – Beispiele im Musée des Arts décoratifs – sind die Füße aus zwei gegeneinandergestellten Voluten gebildet, die sich unten in einem Punkt verbinden. Die beiden Schnörkel umschreiben so die Form einer Birne. Ähnliche Formen werden wir in Norddeutschland finden. Von einer funktionellen Bedeutung kann man bei diesen Kurven überhaupt nicht mehr reden. An diesen Gebilden hat die Reaktion zuerst eingesetzt.

Man kennt eine Reihe von guten Möbelschnitzern. Bezeichnete Werke sind hier zusammengestellt. Viel größer aber ist die Zahl von nicht signierten Werken von gleicher Qualität. Es darf deshalb die Darstellung nach Meistern hier unterbrochen werden durch eine Betrachtung nach Typen. Der Fortschritt ist auf diesem Gebiete noch weniger die Arbeit eines einzelnen; immer ist die Entwicklung das Resultat der Bemühungen einer Vielheit. Eine Verbesserung ergibt die andere, und schließlich steht das entwickelte Möbel vor uns, das als Ausdruck der Zeitgesinnung gelten kann. Wie einschneidend diese Änderungen beim Stuhle sind, sieht man erst dann wieder, wenn man einen Lehnstuhl der Rokokozeit neben einen solchen der Barockzeit stellt. Steif in der Haltung, schwer durch das Volumen, unbequem durch das Gewicht ist der Barockstuhl; gegen seine Vorgänger weist er allerdings schon Vorzüge genug auf. Neben einem Fauteuil der Rokokozeit erscheint er pompös. Das kleine, handliche, zierliche, bequeme, weiche Möbel der Rokokozeit, das schon im Aussehen, in der fröhlichen Helligkeit der Bespannung Heiterkeit atmet, spiegelt geradezu den Unterschied in der Weltanschauung. Geht man dann weiter ein auf die Form, und sieht man, wie beim Barockmöbel die Teile noch abgesetzt sind, wie Lehne, Füße von der Zarge sich abheben, während im Rokoko Armlehne und Füße verschliffen sind, so daß, wie bei einem ornamentalen Organismus, eine Linie aus der anderen hervorgeht, eine Kurve sich aus der anderen ergibt, so erkennt man erst recht den Unterschied. Man möchte bei diesen einheitlichen Gebilden kaum mehr von Füßen, Zarge oder Lehne sprechen, so sehr sind alle Teile ineinander verschmolzen und in der Konstruktion verwischt. Geht man dann dem Einzelnen der Form nach, zum Beispiel an den Füßen, wo die Kurven schon im 17. Jahrhundert vorhanden waren, die jetzt aber mit ganz anderem Gefühl für Elastizität geschweift sind und federnd wirken, weil die Stege weggelassen sind, so sieht man auch hier wieder dieselbe Grundanschauung. Das gleiche Gefühl für die Eleganz der Kurven zeigt die Zarge, die in der Mitte nach unten gezogen ist, zeigt der geigenförmige Umriß der Lehne, die anfangs eben ist, im entwickelten Rokoko leicht ausgewölbt wird und sich der Kurve des Rückens anschmiegt. Man hat für diese Form den Ausdruck *en cabriolet* geprägt (Abb. 416). Armlehne und Rücklehne sind miteinander verschmolzen. In den besten Beispielen gleiten die Kurven der Füße über die Zarge hinweg in die Lehne hinein und setzen sich im geigenförmigen Umriß fort. Betont ist das ornamentale Gefüge durch die ungemein fein empfundene Profilierung des Holzes, die in leichtem Schwellen und Ebben der Funktion folgt, weniger wichtige Partien in den Schatten taucht und da-





422. Kanapee der frühen Rokokozeit, mit Gobelinbezug  
Paris, Louvre

durch erleichtert, die an den Knien und Ecken knorpelig anschwillt und den tektonisch wichtigen Punkten Kraft verleiht. Man möchte es fast bedauern, daß diese zarten Modulationen der Linie beim Prunkmöbel durch den Dekor, Girlanden, Muschelwerk, unterbrochen sind, daß Zentralpunkte durch Kartuschen betont sind. Die Ornamentik der Linien spricht für sich allein, aber nur dann, wenn diese empfindliche Kompliziertheit mit handwerklicher Sorgfalt entwickelt ist. Ein guter Stuhl, ein Kanapee, eine Chaiselongue der Rokokozeit stellen nicht nur an handwerkliche Technik, sondern auch an künstlerisches Gefühl mehr Anforderungen als ein Sitzmöbel der Renaissance oder Barockzeit. Massenfabrikation, industrieller Großbetrieb richten sich von selbst. Rein entwicklungsgeschichtlich bedeutet die Emanzipation von der überlieferten Tektonik, von der Geradlinigkeit des Aufbaues an sich schon eine Leistung. Daß dieser Organismus bei aller kapriziösen Freiheit nicht nur den Forderungen konstruktiver Logik entspricht, sondern auch zweckmäßig, ja schwelgerisch bequem ist, muß erst recht als Vorzug angemerkt werden.

Von den Stuhlmachern hier nur die Namen einiger Meister, von denen Stücke im Louvre sind. Von Nicolas Quinibert Foliot (1708–1776) signiert ist eine Garnitur, bestehend aus einem großen und einem kleinen Kanapee, vier Fauteuils (Abb. 417) und vier Stühlen, die aus den Sammlungen Camondo und Double in den Louvre gekommen sind. Die Garnitur stammt aus dem Zimmer Ludwigs XV. in Versailles, wie eine eingebrannte Marke sagt. Sie repräsentiert den späteren Rokokostil ausgezeichnet. Elegante Kurven, schon zurückhaltender in der Bewegung, die Lehne leicht eingezogen, so daß nur mehr eine Erinnerung an die beliebte Violinenform bleibt, der untere Rand schon gerade gebildet. Die Formen haben Fülle, und im Schnitzwerk – Rundstäben mit Blüten und Akanthusblättern – liegt ein gewisser Prunk, der auch mit der reichen



423. Marquise, signiert L. Delanois  
Paris, Louvre

Bespannung (figuralen Aubussontapisserien) ausgezeichnet harmoniert. Arbeiten von ähnlicher Vollkommenheit sind in der gleichen Sammlung die rot und grün gefaßten Stühle, die die Signatur von Jacques Jean Baptiste Tilliard (Meister seit 1752) tragen; sie haben Petit-point-Bezüge. Ausgezeichnet sind ferner Stühle und Chaiselongue mit dem Stempel von Louis Delanois (1731–1792), dem Lehrer von Georges Jacob. Bei diesen Möbeln (Abb. 418, 423) ist der Dekor auf Blumen als Eck- und Zentralmotive beschränkt, und die Wirkung der feinen Eleganz ist den leicht ineinanderfließenden Kurven überlassen. Delanois arbeitete für den Hof in Fontainebleau und Versailles, auch für den Adel in Frankreich und im Ausland. Er war der bevorzugte Lieferant der Madame Dubarry. Von seinem Mobiliar für Louveciennes (1769) sind drei elegante Stühle aus der Sammlung Bondy in das Schloßmuseum zu Berlin gekommen. Einer aus Nußholz, vergoldet, mit bunten, naturalistischen Blumen, geschweiften Füßen, ein anderer, mit abgerundeter Lehne, die ebenfalls mit naturalistischen, miniaturhaft durchgearbeiteten Blümchen garniert ist und Zopfflechtbändern an der Zarge und gewundener Kannelierung der Füße. Diese ausgezeichneten Möbel gehören bereits der Louis XVI-Zeit an, dem Stile, für den Delanois auf dem Gebiete der Sitzmöbel einer der Bahnbrecher war (Abb. 424).



424. Stuhl von Delanois, gefertigt für Louveciennes 1769  
Berlin, Schloßmuseum

Nur das einfache oder das bürgerliche Bett der Rokokozeit hatte geschnitzte Häupter. Beispiele sind im Musée des Arts décoratifs in Paris. Das Prunkbett, das *lit de parade*, überhaupt das vornehme Bett der Rokokozeit, war ein stabiles Möbel, vollständig mit Stoffen bespannt. Die Qualität des Stoffes von einfachem Gewebe bis zur Seide, mit prunkvoller Stickerei, die Arbeit des Tapezierers, nicht die des Ebenisten, bestimmte den Wert. Die Arten des Bettes wurden benannt nach der Anlage der Vorhänge, des Himmels, nach der Art der Kränze, auf die wir schon früher hingewiesen haben.

Auch beim Paravent ist die Schnitzerei meist ganz nebensächlich auf die Füße beschränkt; die einzelnen Teile sind mit Stoff überzogen. Beim Ofenschirm (*écran*) bedeckt der Stoffbezug die Hauptfläche (Abb. 424). Das stoffliche Muster, die Stickerei oder die Wirkerei bestimmt wieder den Wert. Die Umrahmung ist anfangs noch tektonisch geordnet, mit geradem Leistenwerk. Im Laufe der Zeit wird der Rahmen immer unregelmäßiger, das Leistenwerk wird in Kurven aufgelöst, die durch Kartuschen oder andere Ornamente verbunden sind. Kurz, es vollzieht sich auch hier der gleiche Prozeß der Auflösung wie beim Konsoltisch, beim Stuhl, bis um die Mitte des Jahrhunderts der letzte Grad erreicht ist und die Reaktion eintritt.



Vom Provinzmöbel kann in unserem Zusammenhang nur eines beschrieben werden: der Kasten. Im vornehmen Mobiliar kommt, wie schon erwähnt, der Kasten so gut wie nicht vor. Es gibt nur kleine halbhohle Schränke, die mit feiner Marketerie, auch mit Lack ausgestattet werden (Abb. 374); es gibt ferner Entwürfe von Pineau, die aber kaum zur Ausführung gelangt sind. Roubo berücksichtigt in seinem großen Handbuch für Möbelschreiner nur das einfache, bürgerliche Möbel. Die Provinz hat auf dieses Hauptstück der guten Bürgerstube ihre ganze Liebe übertragen, hier ebenso wie in anderen Ländern. Die Form bleibt im Umriß verhältnismäßig einfach; nur die geschweifte Verdachung und die Schweifung der Füße bringen eine Angleichung an den Zeitstil. Der Hauptdekor liegt innerhalb der einfachen Umrahmung. Die Felder der zwei Türen sind meist durch eine geschweifte Leiste abgeteilt oder durch eine Kreisform gegliedert. In dieser Kreisform oder in dieser Leiste macht sich dann der Dekor breit, dessen naturalistische Motive den großen Stichwerken entnommen sind. Die besten Schränke sind in der Normandie und in der Bretagne entstanden. Sie haben große Ähnlichkeit mit den Schränken der Lüttich-Aachener Gegend.



425. Französischer Ofenschirm der Rokokozeit  
London, Wallace Collection

## ITALIEN IM 18. JAHRHUNDERT

Seit Beginn der Renaissance war Italien der fruchtbare Nährboden der europäischen Kunst. Alle großen Gedanken sind dort verwurzelt. Vom Spätbarock an hat sich das Bild geändert und im 18. Jahrhundert haben andere Länder die Führung. Auch auf unserem Nebenzweig der Kunst sind Anregungen aus anderen Ländern angenommen worden, Frankreich, später England, und im weiteren Abstand Holland haben die Vorbilder für neue Typen und Formen gegeben. Das Rokoko ist kein italienischer Möbelstil geworden. In seiner speziellen, französisch-europäischen Gestalt hat es nur in zwei Landschaften festen Fuß gefaßt, in Piemont und Venedig. Die übrigen Gebiete haben den Stilwandel mitgemacht; aber in ihrer Art, die dem Spätbarock näher geblieben ist. Ein Beispiel. Der römische Konsoltisch des frühen 18. Jahrhunderts im Palazzo Corsini (Abb. 426) steht auch unter dem Zeichen der Auflösung und Bewegung; aber er macht die Wende zum Irrationalen nur bedingt mit. Er behält barocke Einzelformen, er behält die in sich geschlossenen Volute, er bleibt beim Gegenständlichen, Figuralen. In dem vergoldeten, repräsentativen Prunkmöbel steckt barockes Pathos, der Beigeschmack von kirchlichem Weihrauchduft. Bis zu einem gewissen Grade gilt diese Charakteristik für das italienische Möbel des 18. Jahrhunderts. Die geistreiche Leichtigkeit, die nervöse Lebendigkeit, das Brio der Form eines eleganten, französischen Boudoirmöbels wird man vergebens suchen. Selbst da, wo ein französisches Vorbild fast kopiert wird, fehlt die rassige Feinheit. Es bleibt ein Rest barocker Schwere, die Auflösung führt leicht zu Übertreibungen, die Kurven sind belastet, die Proportionen nicht ausgeglichen. Eine Eigenschaft bestimmt vor allem den andersartigen Ausdruck, die Farbigkeit. Das bürgerliche Möbel ist auch in Italien nach wie vor Schnitzmöbel aus naturfarbenem Nußholz. Das Marketeriemöbel mit feineren, auch exotischen Hölzern ist erst in der Louis XVI-Zeit allgemein geworden und auch das nur in den nordwestlichen Provinzen. Sonst sucht man überall die Steigerung durch farbige Fassung. Der Barock hat das Gold geliebt. Das Rokoko geht dem strahlenden Prunke immer mehr aus dem Wege und zieht farbige Fassung vor, die Lackmalerei mit hellen, freudigen Farben, die sich dem Charakter der Rokokoräume anschließt.

Die einzelnen Landschaften Italiens behalten oder gewinnen im 18. Jahrhundert ihre stilistische Eigenart. Die Verschiedenheit erklärt ein Blick auf die Karte. Italien ist im 18. Jahrhundert nur ein Begriff; es zerfällt in eine Reihe selbständiger Länder, die zum Teil unter der Herrschaft fremder Dynastien stehen. Der persönliche Geschmack der Fürsten hat im Zeitalter des Absolutismus immer bis zu einem gewissen Grad der Entwicklung die bestimmende Richtung gegeben. Am längsten hat sich der schwere, kirchliche Barock im Kirchenstaat Rom gehalten. Erst im späteren 18. Jahrhundert haben auch hier englische Stichvorlagen und französischer Import dem Hausmöbel eine neue Note gebracht. Im Königreich beider Sizilien, in Neapel, wo die Österreicher und dann die Bourbonen regierten, ist die maßlose, barocke Überladenheit auch erst im späten 18. Jahrhundert durch die Nachahmung englischer Vorbilder gebändigt worden.



426. Schrank. Norditalien, Anfang des 18. Jahrhunderts  
Parma, Museo d'antichità

Direkter Import englischer Ware hat das Land zur ergiebigen Fundgrube für den modernen Handel gemacht. Im Großherzogtum Toskana hat das Renaissancemöbel die längste Lebensdauer gehabt. Die führenden Landschaften Italiens waren die Republik Venedig und das Königreich Piemont-Sardinien. Wir greifen hier nur Stichproben aus





427. Römischer Konsoltisch der Rokokozeit  
Rom, Palazzo Corsini

dem Vorrat des Erhaltenen heraus, die zugleich als Proben des italienischen Geschmacks gelten dürfen.

In Piemont haben die Fürsten aus dem Hause Savoyen einen höfischen Stil begründet, der sich eng an die Mode des verwandten Pariser Hofes anschließt. Das Marketeriemöbel mit Bronzedeckor ist hier schon seit dem Jahrhundertbeginn vorhanden. Der führende Ebenist, der bedeutendste Italiens in dieser Zeit, ist Pietro Piffetti. Er ist in Valsesia um 1700 geboren, wurde 1730 von Rom an den Turiner Hof berufen, wo er bis 1779 lebte. Über seine künstlerische Herkunft ist nichts bekannt. Französischer Einfluß ist mit Händen zu greifen, er ist aber kaum durch eine Lernzeit in Frankreich vermittelt worden. Piffetti ist ein Fortsetzer von Boulle; aber er ist viel mehr der Künstler, der Bildhauer und Maler als der Ebenist. Er zieht die figürlichen Muster vor und dekoriert seine Möbel mit biblischen Szenen, Schlachtenbildern. Das Möbel ist ihm Stoff für plastische Gestaltung und deshalb weiß er auch das Maß nicht zu halten. Die beliebten Materialien sind bei beiden die gleichen. Prunkvolle Marketerie mit Schildpatt und Metall, dazu Elfenbein und Perlmutter, die plastisch modelliert, graviert und bemalt sind und zu dem braunen Holz, dem schwarzen Ebenholz in seltsamem Kontrast stehen. Piffetti verwendet auch die französische Ornamentik, das Band und Gitterwerk, das er mit italienischen Barockmotiven vermischt. Er bemüht sich, über die Schwere des italienischen Barock hinweg zur leichteren Eleganz zu gelangen; aber es kommt niemals zur Ausgeglichenheit; er wagt Zusammenstellungen, die nicht immer die Grenzen des guten Geschmacks wahren. Die Stilstufe seiner Möbel entspricht etwa der französischen Régence, aber sie hinkt zeitlich dem französischen Vorbild weit nach. Seine Hauptwerke stehen noch im Turiner Schloß. Ein großer Schreibtisch in Form einer Konsole mit geschweiften Füßen mit schweren Voluten-



428. Kleine venezianische Kommode,  
vergoldet  
München, Bernheimer

enden, seitlich versehen mit einer Halbkonsolle mit Klappdeckel, mit figürlicher Einlage aus Elfenbein auf Schildpattgrund, ein Mädchen unter einem Baum, umrahmt von Bandwerk. Schemel mit geschweiften Füßen und geschweiften Stegen, dekoriert mit Blumen aus Elfenbein, entstanden 1731. Ein Tischchen aus den Jahren zwischen 1733–37, mit dem Monogramm von Vittorio Amadeo III. in Bandwerkumrahmung. Ein Schreibtisch mit Elfenbeineinlagen auf schwarzem Ebenholzgrund, Soldatenszenen und espagnolettes in Bronze an der Vorderseite (Abb. 429). Ein altertümlicher Aufsatzschrank mit Klappdeckel, auf diesem die Szene der Fußwaschung, ist im Besitz des Conte Paolo Thaon di Revel in Turin. Ein schwerer Schreibtisch mit Aufsatz, signiert und datiert 1741, steht im Museo Civico Correr in Venedig. Eines der besten Möbel Piffettis ist der Schreibschrank mit Aufsatz aus dem Palazzo Chiabese in Turin (Taf. XVII), aus Nußholz mit eingelegten Ornamenten aus plastisch vollem Perlmutter, die

geradezu an die Ornamentik des Jugendstiles um 1900 erinnern. Verschiedene Möbel aus der Reggia di Genova, aus dem Castello di Stupinigi waren auf der Ausstellung in Venedig 1929.

Die feinste Blüte des italienischen Rokoko ist in Venedig aufgegangen. Als gleichzeitig die venezianische Malerei der Zeit von Tiepolo und Guardi wieder Weltgeltung gewann, hat auch das Kunstgewerbe neuen Aufschwung genommen. Das venezianische Möbel ist am meisten „Rokoko“, es kommt im Ausdruck, nicht in der Form, dem französischen Möbel am nächsten. Die Form ist auch hier mit barocken Atavismen untermischt, die in seltsamem Kontrast stehen zu den Entlehnungen aus englisch-holländischen Vorbildern. Das venezianische Möbel ist feiner, liebenswürdiger, graziöser, als das der anderen italienischen Landschaften. Seine Eigenart ist bedingt durch den leichten Duft der gebrochenen Farben, durch das helle Grün, Gelb, Blau mit Gold, durch den Naturalismus der gemalten Girlanden aus bunten Blumen, der geschnitzten Ornamentik, durch die Freudigkeit, die mit dem polychromen Stuck, mit der Wandbemalung in den intimen Räumen der venezianischen casini und ridotti zusammengeht. Die Verkleinerung des Maßstabes der Räume bedingt die Verringerung des Volumens dieser Möbel, sie fordert geradezu das Kapriziöse der Form und der Dekoration.

Der besondere Charakter des venezianischen Rokokomöbels hat sich auch erst im



429. Pultschreibtisch mit Elfenbeineinlagen von Pietro Piffetti  
Turin, Palazzo Reale

langsamen Wachstum entwickelt. Die Möbel der letzten Phase des Spätbarock haben die plastische Fülle, die Überladenheit, wie die Möbel anderer Provinzen Italiens, aber mit einem Grad des Freien, Barocken, der über das Normalmaß hinausragt (Abb. 433, 434). Alles was der Bildhauer Andrea Brustolon (1662–1732) geschnitzt hat, mit dieser spielerischen Interpretation der Funktionen durch figürliche Plastik, mit der naturalistischen Ausdeutung, sind richtige Bildhauermöbel, mehr als Dekoration denn als Gebrauchsobjekte gedacht. Diese Übersteigerung eines barocken Formgedankens wäre in Frankreich nicht möglich gewesen. Das bürgerliche Möbel ist auch hier einfach. Geschnittene Nußholzmöbel und furnierte Möbel von etwas provinzieller Rückständigkeit, die sich in wenigen Einzelheiten von dem der übrigen Landschaften unterscheiden. Schon im frühen 18. Jahrhundert zeigt sich in Venedig der Einfluß nordeuropäischer Wohnkultur. Das länderverbindende Meer war die Brücke zu den handeltreibenden Nationen, zu Holland und England. Die Form des Aufsatzschranks mit Schreibpult (stipo, trumeau) entspricht in allen Einzelheiten, von den ausgeschnittenen Füßen bis zur Verteilung der Fächer des Aufsatzes, dem holländisch-englischen Vorbild. Nur die bunte Fassung,





430. Ruhebett. Piemont um Mitte des 18. Jahrhunderts  
Rom, Principe Doria Pamphili

die bunte Lackmalerei gibt dem Möbel einen anderen Charakter, den Ausdruck des Leichten, Heiteren und die Bekrönung mit dem gebrochenen Volutengiebel, oder mit Figuren bringt die Angleichung an den italienischen Barock (Abb. 435). Muster für die Lackmalerei sind schon im frühen 18. Jahrhundert chinesische Vorbilder, vor allem Koromandellacke europäische Stichvorlagen, die man sogar dann auf das Holz aufgeklebt und in Malerei fortgesetzt hat. Die Vorliebe für plastische Wirkung



431. Sofa. Piemont um 1750  
Florenz Museo Stibbert



432. Römisches Spätrokoko-Kanapee mit Intarsien  
Rom, Palazzo Corsini



433. Italienischer Stuhl des Spätbarock  
London, Wallace Collection



434. Stuhl, geschnitzt von Andrea Brustolon  
Venedig, Museo Civico



435. Aufsatzschrank. Venedig um 1730  
Venedig, A. Loewi

des Dekors hat auch hier dem Relieflack (gesso) die Verbreitung gebracht. Die Kastenform des Aufsatzschrankes wurde in der Zeit des Überganges zum Rokoko immer mehr aufgelöst, der Umriß erhielt die bewegten welligen Kurven. Die Türen des Aufsatzes wurden mit gravierten Spiegeln aus Murano dekoriert, die reicheren Exemplare sind noch durch Auflagen, Ornamentik aus vergoldeter Bronze, bereichert (Abb. 436). Wie in



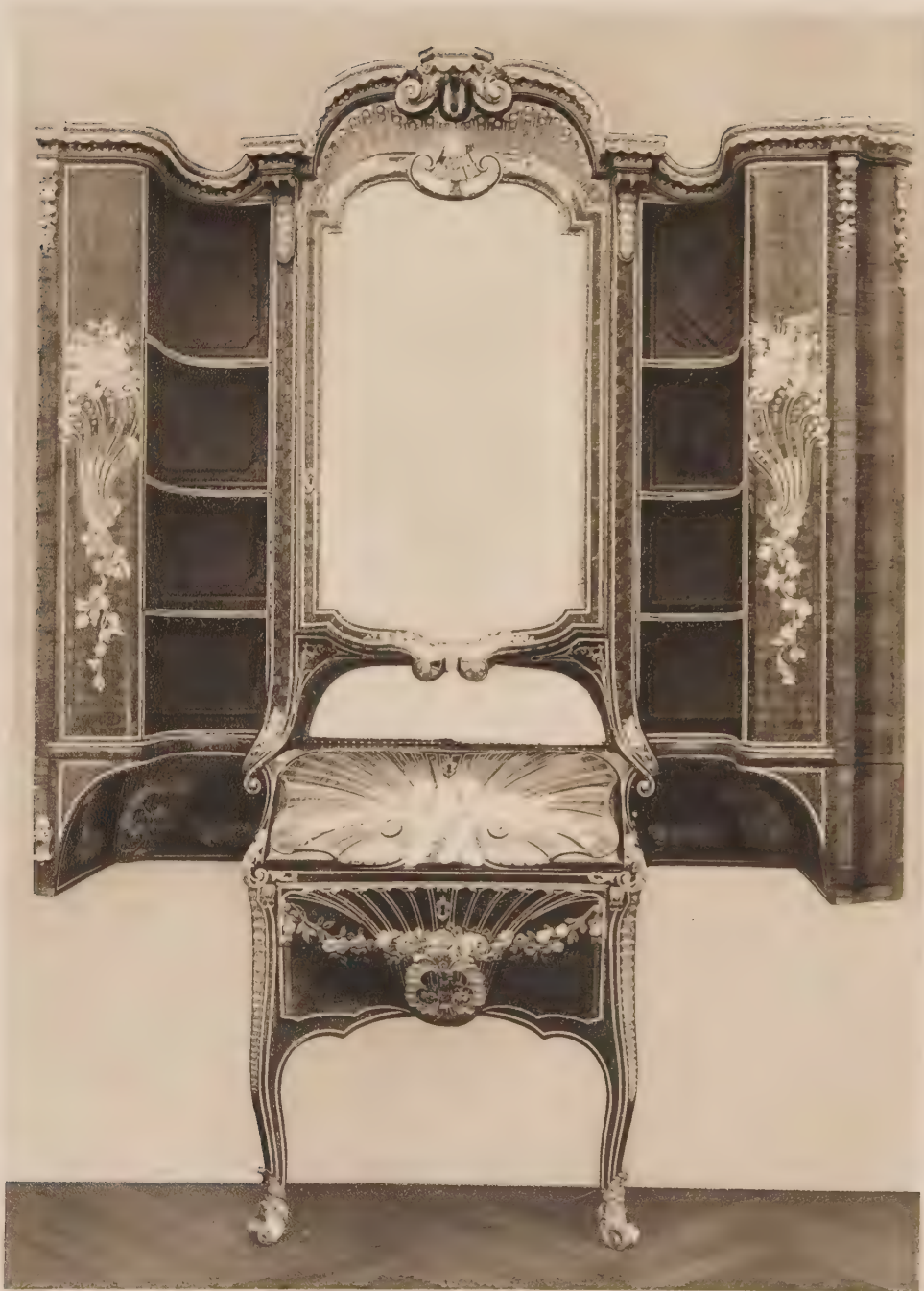


436. Schreibschrank mit Spiegel (cassettone a ribalta) und Bronzedekor  
Oberitalien, Venedig, Mitte des 18. Jahrhunderts  
Frankfurt, Sammlung R. v. Hirsch



437. Zerlegbarer Schreibtisch mit Lackmalereien nach Boucher u. a.  
Venedig, A. Loewi

Deutschland kommt auch hier der untere Teil des Möbels, der kommodenartige Schreibtisch mit Klappdeckel (*cassettone a ribalta*) als selbständiges Möbel vor (Abb. 437ff.). Er macht die gleichen Stufen des Stilwandels mit wie die Kommode (*cassettone*). Der kubische Umriss mit geraden Wänden wird zuerst durch die gemalte Ornamentik erleichtert. Die Kurven der geschweiften Füße klingen nach in den Wellungen der Wände, in den Feldern der Schubladen. Die frische Ornamentik, Bandwerk mit Blättern und Blüten, die Streumuster mit bunten Blumen auf dem hellen Lackgrund, erzeugen den Ausdruck von Heiterkeit. Wenn man sich aber neben diesen wertvollsten Leistungen venezianischer Ebenistenkunst ein elegantes Pariser Möbel denkt, dann sieht man, wieviel



Pietro Piffetti, Aufsatzschrank  
Turin, Palazzo Chiabese







438. Venezianischer Schreibschrank mit Lackfassung  
Venedig, A. Loewi

an barocker Schwere und barocker Unausgeglichenheit auch noch in diesem Rokokomöbel steckt. Selbst die Verkleinerung des Formates in den Miniaturkommoden (cassettoncini, commodini), die meist mit Türen versehen sind, und die Goldfassung länger behalten, läßt diese Unausgeglichenheit nicht verschwinden (Abb. 438).

Der englische Einfluß läßt sich am deutlichsten fassen beim Sitzmöbel der späten



439. Venezianische Kommode des frühen 18. Jahrhunderts, mit Kupferstichen  
München, Bernheimer



440. Venezianische Kommode um 1750-60  
Potsdam, Neues Palais





441. Einfaches italienisches Rokoko-Sofa  
München, Kunsthandel (Bernheimer)



442. Venezianische Bank um 1760  
Venedig, A. Loewi



443. Italienisches Rokoko-Bett  
München, Frau M. Bauer

Rokokozeit. Die gewaltigen Prunkmöbel der Zeremonialstühle (im Museo Civico Correr und in verschiedenen Kirchen), die troni in den Palästen haben als repräsentative Möbel immer die barocke Steigerung. Der einfache, aus Nußholz geschnittene Stuhl (*sedia*) des frühen 18. Jahrhunderts hat am meisten Ähnlichkeit mit dem norddeutschen und dem holländischen Möbel. Geschweifte Füße mit Knorpel oder Keulendenen, ausgeschnittene Zarge, geschweifte, durchbrochene Lehne mit Mittelbrett. (Als Beispiele aus vielen nennen wir Armlehnstühle, *poltrone*, in der Villa Nazionale in Stra.) Im fortgeschrittenen Rokoko wird das Mittelbrett aufgelöst. Neben eigenen Erfindungen sieht man Anlehnung an die englischen Stichvorlagen der Chippendale-Zeit, verschlungene Bandmuster mit vasenförmigem Gesamtumriß, die dann auch gefaßt und mit bunten Blüten bestreut werden. (Venedig, Sammlung Conte L. Hirschel de Minnerbi, Sammlung Carlo Stucky, Treviso, Museo Civico u. a.) Diese durchbrochene Lehne ist auch auf die gepolsterten Bänke (*divano*, *panchettino*) aufgesetzt worden, entweder in der additiven Form aneinandergereihter Stuhllehnen nach englischem Vorbild, oder als einheitliches Muster einer Erweiterung des Hauptmotivs. (Palazzo Rezzonico Venedig, Sammlung Konsul Loewi, Abb. 442.) So entstehen wieder seltsam graziöse Möbelformen, die aber doch wieder schwerfällig, prunkvoll wirken, wenn wir uns das straffe, englische Vorbild daneben denken. Die Armstühle mit gepolsterter, geigenförmiger Rücklehne und die Bergeren (*poltrona a pozzetto*) wahren dagegen immer die Ähnlichkeit mit dem französischen Vorbild.

Die Last schweren Prunkes wurde auch auf die Betten ausgeschüttet (Abb. 443, 444). Es gibt zwei Arten. Beide haben eine reich dekorierte, hoch sich auftürmende, im späteren Rokoko durchbrochene Kopfwand. Die Fußwand ist niedriger, einfacher. Bei der zweiten Art ist die Fußwand ersetzt durch figurale Eckpfosten, Masken auf Füßen, Figuren. Der Baldachin ist in Venedig selten, in den übrigen italienischen Landschaften scheint er noch obligatorisch gewesen zu sein.

Die Nachahmung des englischen Vorbildes sieht man auch bei Tischen des frühen 18. Jahrhunderts. Klapptische (*tavoline pieghevole*) und die Ausziehtische (*tavolo allungabile*) mit Keulenfüßen haben Ähnlichkeit mit dem holländisch-englischen Möbel. (Tisch der Sammlung Marchesa Paulucci, Venedig.) Dann überwiegt die französische Form. Dem französischen Muster sind auch die Konsoltische (*tavolino da muro*, Abb. 445) nachgebildet. Aber alle Möbel, alle Variationen eines Typus aus dieser erfindungsreichen Zeit zu beschreiben, würde ins Uferlose führen. Die Arbeitstischchen der Damen, die Frisiertischchen (*toiletta*) sind auch hier mit allem Raffinement einer luxuriösen Zeit ausgestattet worden. In den kleinen Leuchterträgern, den Gueridons (*trespoli*), die wie



444. Venezianisches Bett, um 1740  
New York, Metropolitan Museum





445. Venezianischer Konsoltisch, Venedig, Museo Civico



446. Marketerie-Wandtischchen, Turin, Castello Stupinigi

aufrechte Fragezeichen auf Dreifüßen stehen und eine Platte tragen, oder wie verschlungene Bänder sich ringeln, lebt sich der spielerische Instinkt der Rokokozeit aus (Abb. 447). Eine Ausstattung des vornehmen Raumes gewinnt erst Leben durch diese kleineren Möbel. In den vornehmen Raum gehörten die Ecktischchen, Eckschränke (cantonale), Ofenschirme (parafuoco), die paravents, die Spiegel, die von Murano aus für das ganze Europa fabriziert wurden, die Blaker mit Spiegel (placca), weiter die Porzellane, Stoffe. Sie bilden den farbigen Hintergrund für die Menschen, die wir aus den Genrebildern Longhis, aus den Memoiren Casanovas und aus den vielen Reisebeschreibungen der vornehmen Welt des 18. Jahrhunderts kennen, für die die Lagunenstadt dieselbe Rolle spielte, wie für die moderne Zeit Paris.

Wie eine Illustration zu diesem literarischen Porträt erschien auf der Ausstellung des settecento Italiano Venedig 1929 die Erneuerung des geheimen Appartements für intime Gesellschaften, des ridotto der Prokuratessa Venier am ponte dei Baratteri. Die kleinen Räume, wo alles fast intakt erhalten ist, von den Stukkaturen bis zum Marmorkamin, vom Spion (botola) im Boden bis zur Geheimtüre im Eckschrank, waren mit alten Möbeln, Tischen, Stühlen, Kommoden mit roter und gelber Lackfassung, mit Fayencen aus Nove di Bassano und mit Silbergeschirr, mit Stoffen und Kleidern wieder so echt wie nur möglich hergerichtet. So reiz-



447. Leuchterträger,  
Venedig um 1750  
Venedig, Sammlg G. Gatti Casazza

voll, so graziös und fein das Ganze war, neben einem Pariser Appartement der gleichen Zeit wirkt die Einrichtung doch schwer, fast bürgerlich. Es fehlte der zartere Duft, die letzte Eleganz. Selbst im Stil des Lebens war die derbere Atmosphäre handfester Lebensfreude zu spüren, die kräftigere barocke Sinnlichkeit, die als Ausdruck der italienischen Art in der Kunst des ganzen 18. Jahrhunderts geblieben ist.



448. Konferenzzimmer der Reichen Zimmer. 1733. Entwurf von Cuvilliés  
München, Residenzmuseum



## DEUTSCHLAND

Die Eigenart des deutschen Möbels der späten Barock- und der Rokokozeit kommt erst in das richtige Relief, wenn wir das französische Möbel dieser Zeit als Folie dagegenhalten. Der Vergleich ist schon deswegen notwendig, weil die Neugestaltung und Bereicherung der Typen von Frankreich ausgegangen ist, weil allgemein die künstlerische Entwicklung im 18. Jahrhundert von Frankreich die wichtigsten Impulse empfangen hat.

Die Entwicklung verläuft in Frankreich geradlinig mit einer inneren Notwendigkeit. Die einzelnen Stufen des Überganges vom Barock über das Rokoko zum frühen Klassizismus, die mit den sehr allgemeinen Benennungen Louis XIV, Régence, Louis XV, Louis XVI etikettiert sind, reflektieren klar im Möbel, das im Schatten der großen Kunst erwächst, von Künstlern gepflegt wird und von Anfang an künstlerische Präntionen an sich trägt. Der Unterschied zwischen dem einfachen Nutzmöbel und dem präntiösen Stilmöbel bleibt mehr ein Unterschied des Grades, nicht der Art; er besteht mehr in der Vereinfachung als in der Verschiedenheit von Form und Typus. Die Einheitlichkeit der Entwicklung ist eine Folge der Zentralisierung des Kunstbetriebes in der Hauptstadt, von der aus die Provinzen gespeist werden. Die Zentralisierung aber hängt unmittelbar zusammen mit der politischen Umgestaltung im Zeitalter des Absolutismus. Mit der politischen Macht ist die Führerschaft des Königs und des Hofes auf ästhetischem Gebiet verknüpft, bis in der Rokokozeit eine soziale Schicht, die Gesellschaft, die ästhetische Diktatur übernimmt. In Fragen der Wohnkultur und damit des Möbels tritt die Einheitlichkeit am deutlichsten in Erscheinung. Was an landschaftlichen Varietäten noch im 17. Jahrhundert bestand, wird nivelliert, verwischt und bis auf wenige provinzielle Überbleibsel in einer allgemeingültigen Konvention zusammengefaßt.

Die Einheitlichkeit fehlt in Deutschland. Jeder Querschnitt, durch ein beliebiges Jahrzehnt gelegt, würde in dem großen Lande andere Höhen und Tiefen künstlerischen Schaffens zeigen, würde in den verschiedenen Teilen des Landes neue Konstellationen von fortschrittlicher oder rückständiger Haltung berühren. Das Land ist weder politisch einheitlich noch künstlerisch zentralisiert; es ist auch kulturell in den verschiedenen Gebieten nicht so zusammengeschweißt wie Frankreich. Seine Grenzen sind nach allen Seiten aufgelöst, verschmolzen mit den benachbarten Ländern anderer Zunge und anderer Kultur. Es zersplittert in eine Menge von Zentren größerer oder nur lokaler Bedeutung, die nach ihrer Lage oder ihrer politischen Stellung anders orientiert sind. Es fehlt die Gesellschaft, die in Fragen der Etikette, des guten Geschmacks, der künstlerischen Konvention als oberste Instanz auftreten könnte. Den Ton geben die Fürstenhöfe an, Wien, München, Dresden, Berlin, für die zwar der französische Hof im allgemeinen Vorbild in der Gesinnung ist – neben Ludwig XIV. gehören deutsche Fürsten wie Max Emanuel von Bayern, August der Starke von Sachsen-Polen zu den Prototypen absolutistischer Herrscher –, die aber in künstlerischen



449. Fr. Cuvilliés (?), Entwurf für einen Konsoltisch  
Paris, Musée des Arts décoratifs

Sachen, je nach dem Geschmack der Fürsten, divergieren. In Österreich bleibt der Zusammenhang mit Italien, das ja zum Teil damals noch österreichische Provinz war. Am meisten nach Frankreich orientiert sind Bayern und die Pfalz, schon durch die nahen verwandtschaftlichen Beziehungen mit dem französischen Hof. In Berlin wird die höfische Kunst und Kultur Frankreichs erst unter Friedrich II. Vorbild. Neben den großen Fürstenhöfen bestehen die kleineren Fürstentümer, bestehen die geistlichen Kurfürstenhöfe, die Bistümer, die sich nach der Kunst der katholischen Länder (Österreich und Italien) richten, bestehen die Reichsstädte mit bürgerlicher Kultur im Süden, die Hansastädte im Norden, für welche die Tradition, das Erbe der Väter, verpflichtend ist.

Bei der Zersplitterung fehlt es aber nicht an Bindungen. Über das bunte Gewebe größerer und kleinerer Staaten legt sich nach wie vor als verknüpfendes Netz der uralte Stammeszusammenhang, das Band gleichen Dialektes, gleichartiger Kultur, das politisch getrennte Bezirke zu einem größeren Ganzen eint. Die rheinfränkischen Lande von Bamberg bis Köln bleiben trotz der politischen Trennung in sich geschlossen, deutlich geschieden vom niederrheinischen Bezirk und von den Aachen-Lütticher Landen. Der niederdeutsche Kulturkreis, von dem die Fäden hinübergehen nach den stammesverwandten Niederlanden und sogar bis England, ist ebenso eine Einheit wie im Süden Bayern oder Österreich, und wenn in Gebieten wie dem schwäbischen, das noch in der Renaissancezeit einheitlich erschien, der Stammeszusammenhang durch die politische und konfessionelle Bindung zerrissen erscheint, als fühlbarer Einschlag ist er immer vorhanden. Natürlich, daß dieser Zusammenhang auf dem Gebiete der großen Kunst deutlicher zu sehen ist als auf dem Gebiete der Wohnkultur und des Möbels.

Als Bindung erscheint gerade auf diesem Gebiet das übermächtige Vorbild der



450. Konsoltisch der Amalienburg in Nymphenburg  
Nach Entwurf von Cuvilliés geschnitzt von Dietrich. 1738

Höfe. Sie vertreten im Deutschland der Rokokozeit die Rolle der Gesellschaft. Sie bilden die Norm in Fragen der Lebenshaltung. Von ihrem Überfluß zehren die Mitglieder des Hofes, nach ihrem Beispiel richten sich der Adel und in weiterem Abstand die Patrizier der freien Städte. Sie sind die Vermittler des internationalen Gedankens, der Mode, sie werden somit die Einfalltore für den ausländischen Einfluß. Die Pflege der Kunst gehört zu den Pflichten des absoluten Fürsten. Nicht aus rein idealen Gründen, nicht allein um ein persönliches Bedürfnis nach Luxus und Prunk zu befriedigen, sondern weil die Kunst eines der Mittel ist, um die Bedeutung des Hofes zu dokumentieren. Der persönliche Geschmack des Fürsten entscheidet über die allgemeine Richtung der künstlerischen Bestrebungen, verteilt die Aufträge an einheimische Meister oder gibt ausländischen Kräften den Vorzug.

Wenn im 18. Jahrhundert der Import französischen Mobiliars beginnt und sich im Laufe der Zeit steigert, so gibt es dafür verschiedene Gründe. Wir berühren einen der wichtigsten, wenn wir die Stellung der deutschen und französischen Kunsthandwerker vergleichen. Der Ausdruck Ebenist kann streng genommen nicht in das Deutsche übertragen werden, weil der Begriff dafür fehlte, weil der Stand in Deutschland nicht existierte. Der Kunstschreiner hat in Deutschland nie die Bedeutung gehabt wie in Paris. Er spielte nie die Rolle wie der Maler und Bildhauer. Sein Name wird nicht genannt. Es gibt eine stattliche Reihe tüchtiger Meister, aber es gibt keine Namen von Klang. Man kann, um ein Beispiel anzuführen, den renommierten Mainzer Kunstschreiner Schacht, der in den Schreiben des Fürstbischofs immer als Ebenist betitelt wird, in seiner Stellung nicht mit einem Pariser Meister wie Cressent vergleichen. Ausnahmen, wie David Röntgen aus Neuwied, der für alle Länder arbeitet, international berühmt ist, oder – in weiterem Abstand – Abraham Röntgen, die Potsdamer Meister,





451. Kommode nach Entwurf von Cuvilliés  
New York, Metropolitan Museum

bestätigen nur die Regel. Die Stellung des Kunstschreiners ist in Deutschland immer die eines Handwerkers, dessen Ruf kaum über lokale Grenzen hinausdringt. Der Pariser Ebenist rechnet von vornherein zu den Künstlern, deren Namen genannt werden, wenn die künstlerischen Zierden des Landes aufgezählt werden. Er genießt in der Gesellschaft die gleiche Auszeichnung wie ein Maler und Bildhauer. Ein Ebenist von Rang – und nur der – ist Organisator, der verschiedene Kräfte an seinem Werk konzentriert, der entwerfende Meister, nach dessen Zeichnungen und Angaben nicht nur subalterne Arbeiter, sondern auch Bronzegießer, Modelleure von Bedeutung arbeiten. Seine künstlerische Tätigkeit umfaßt etwas von der Aufgabe des Architekten und Bildhauers, des Ornamentikers und Konstrukteurs neben dem eigentlichen Beruf. Solche umfassende Aufgaben werden in Deutschland selten gestellt, und wenn sie gestellt werden, gewöhnlich nach Entwurf eines Architekten oder Bildhauers, dann wird meist auch die Ausführung getrennt; der künstlerische Teil wird dem Bildhauer übertragen, und dem Kunstschreiner bleibt seine Spezialität. Es ist eine Nebensächlichkeit, die aber doch ein Streiflicht wirft auf den Wert, den man dem Möbel beilegt. Der französische Ebenist signiert sein Werk mit seinem Namen oder dem seiner Firma, der deutsche selten, und dann versteckt er die Signatur. Das Möbel hat in Frankreich eben größere Bedeutung. Es wird auch im allgemeinen als Kostbarkeit behandelt, mit seltenen, exotischen Hölzern eingelegt, während in Deutschland das kostbare Möbel



452. Kommode der Kurfürstenzimmer der Münchener Residenz  
Nach Entwurf von Cuvilliés geschnitzt von J. Ad. Pichler. 1761

doch die Ausnahme bleibt. Das bezieht man aus Paris. Das künstlerische Möbel ist in Deutschland noch mehr Kollektivarbeit. Der Entwurf ist von anderer Hand und sogar die Ausführung kann unter verschiedene Hände verteilt werden. Die Trennung der Aufgaben entspricht eben der Ausbildung, die durch Zunftvorschriften geregelt ist wie seit den Tagen der Gotik. Hauptzweck ist die Dressur auf handwerkliche Tüchtigkeit, die mehr das Können als die Kunst im Auge hat. Wieviel von einem Meister verlangt wurde, wissen wir aus den Meisterzeichnungen. Bei den Mainzer Schreinerzeichnungen in der Berliner Kunstbibliothek ist das Hauptthema der Schrank, der Aufsatzkasten mit Marketerie, mit einfacher oder komplizierter Architektur und einiger Schnitzarbeit. Auf der reinen Schreinerarbeit liegt der Nachdruck. Überwiegt die Schnitzarbeit, wie bei Konsoltischen, Prunktischen, dann gehören die Möbel ebenso in den Bereich des Bildhauers wie die geschnitzte Vertäfelung des Raumes.

Der Gang der Vorbildung, die Trennung der Aufgaben, die Stellung der Meister hat ihre Rückwirkung auf die Gestaltung des Möbels. Wenn man für das deutsche Möbel einen allgemeinen Exponenten suchte, müßte man zuerst etwa die schreinermäßige Sachlichkeit nennen. Beim französischen Möbel des 18. Jahrhunderts denkt man zuerst an den Bildhauer. Natürlich gilt diese Konstatierung nur mit der nötigen Reserve. Damit steht in Zusammenhang ein weiteres. Es ist kein Zufall, daß in Deutschland der Schrank, das bürgerliche Möbel, das im französischen Rokoko fast ganz verschwunden ist, selbst im fürstlichen Mobiliar seinen Platz behält, daß man im allgemeinen am Typus, an der Form des Schrankes viel zäher festhält. Man kann nicht

allein das Vorwiegen der bürgerlichen Gesinnung, das Fehlen der Gesellschaft im engeren Sinne dafür verantwortlich machen; richtiger gesagt: die Gründe spielen ineinander, und es bleibt schließlich gleichgültig, wo man die Ursache und wo man die Wirkung sehen will. Auch bei Möbeln, die beiden Ländern gemeinsam sind, wie der Kommode, ist deutlich der Unterschied vorhanden. Beim französischen Prunkmöbel – nur das kann als Paradigma gelten – liegt der Nachdruck auf der Skulptur, der Bronze, dem Träger der Bewegung und des ornamentalen Gedankens; der Körper schmiegt sich dem Zug der Bewegung an. In Deutschland ist auch bei der prunkvollen Kommode das Wichtigste die Holzarbeit, die Marketerie, die zu immer größerer Feinheit und Kompliziertheit entwickelt wird, die Sachlichkeit im weiteren Sinn, die praktische Vervollkommenung, die Ausstattung mit Schubladen und Geheimfächern. In der Trennung der Aufgaben, die durch die Vorbildung nach Zunftgesetzen gegeben war, mag einer der Gründe liegen, daß das eigentlich moderne Möbel, an dem die Metallaufgaben einen wichtigen Bestandteil, den Nerv der Komposition bilden, in Deutschland selten ist. Die Potsdamer Möbel Friedrichs II., die Dresdener und die Mannheimer Möbel, die französischem Vorbild nachgehen, sind wiederum Ausnahmen, die nur die Regel bestätigen. Damit hängt unmittelbar zusammen eine gewisse Rückständigkeit, ein Konservatismus in der Beibehaltung der Typen wie in der Wahrung der primitiven Grundform. Immer sind die Fäden nach rückwärts zu verfolgen; besonders konservative Gegenden kommen über die gotische Grundform überhaupt nicht hinaus und werden nur im Dekor modern. Es dauert lange, bis das Prinzip der Bewegung verstanden wird, bis die geschwungenen Füße, Lehnen mehr bedeuten als eine dekorative Attrappe, als ein Zugeständnis an den Zeitstil, bis der ganze Aufbau eines Möbels als durchgeformter Organismus aufgefaßt wird. Lange Zeit bleibt die Kommode ein Kasten, auf den eine Dekoration unorganisch aufgeklebt ist; die Grundform macht die Bewegung nicht mit.

Der Revers dieser Rückständigkeit ist das Übermaß. Sobald einmal das Prinzip als solches anerkannt und angenommen ist, wird es mit pedantischer, einseitiger Konsequenz zum Extrem entwickelt. Der Satz hat allgemeine Bedeutung. Dazu kommt das Übermaß der Phantasietätigkeit, auf das wir im weitesten Gebiet stoßen, in der Erfindung ebenso wie in der räumlichen Auffassung, im Dekor des Möbels wie in der Ornamentik. Es gibt fränkische Möbel – Beispiel ein Aufsatzschrank im Bamberger Schloß (Abb. 464) –, deren gesamte Oberfläche sich unruhig wellt, als ob sie in ständiger Bewegung wäre. Das Extrem der plastischen Auffassung eines Schrankes, eine Übertreibung des Stilprinzips, die bei einem französischen Möbel unmöglich wäre. Noch mehr aufgelöst sind Bildhauermöbel, wie die Konsoltische von Auvera im Würzburger Schloß (Abb. 456). Die Bewegung ist in einer irrationalen, verwilderten Ornamentik versinnbildet, die die Grenzen des Amorphen streift. Das Möbel ist ein Objekt der Erfindung, in dem sich schrankenlose Phantasie auslebt, ein Stück Ornamentik, das nur im Zusammenhang eines größeren räumlichen Ganzen verstanden werden kann, ein Gebrauchsobjekt, vor dem man an den Gebrauchszweck gar nicht mehr denkt. Wie beim Ornament gilt als einzige Regel die Regellosigkeit, die weit über das hinausgeht, was sich die freiesten Schöpfungen der Richtung Meissonniers leisten durften. Die Prinzipien einer solchen ornamentalen Komposition, die Asymmetrie und





453. Kommode mit Aufsatzschrank nach Entwurf von Cuvilliés  
München, Residenz



454. Tischchen, signiert Kieser  
München, Residenz

der Kontrast, die Steigerung der Bewegung, die in vegetabilischen Motiven verlebendigt wird, die berechnete Atektunik werden auf das Möbel übertragen, auch wenn sie im Widerspruch stehen mit der Bestimmung.

Kein Wunder, daß auch das deutsche Möbel von künstlerischer Präention bis auf wenige Ausnahmen einem französisch geschulten Auge verwildert erscheint. In Frankreich werden die Übertreibungen des Rokoko von Anfang an als Auswüchse empfunden, gegen die die Reaktion schon in den vierziger Jahren einsetzte, in Deutschland sind sie natürliche Folgen einer Schrankenlosigkeit des Gefühls. Das Rokoko erreicht hier erst in den sechziger Jahren seinen Höhepunkt. Es fehlt auch beim Möbel die Ausgeglichenheit, die Feinheit der Proportionen, das Maß, die

klare Tektonik im Aufbau, in der Verbindung mit dem Dekor, die formale Logik, die auch beim freiesten französischen Rokokomöbel noch vorhanden ist, es fehlt die Straffheit der Zusammenfügung, der feine Geschmack, die Eleganz. Der Aufbau ist stockend im Fluß, verwildert, kraus, absonderlich. Man könnte das Sündenregister noch erweitern, es würde auf die Mehrzahl der deutschen Möbel passen. Das deutsche Möbel ist eben nicht die Schöpfung einer Gesellschaft, sondern das Werk verschiedener Meister, es ist individuell. Es richtet sich nicht so sehr nach der Konvention einer Allgemeinheit, sondern nach den Wünschen des Bestellers; daher ist es immer solid, praktisch, zweckentsprechend, wenn es für den Gebrauch bestimmt ist, daher ist es selbst bei Anlehnung an fremde Vorlagen selbständig und eigenartig, während das französische immer dem nivellierenden Typus zustrebt. Der Ebenist fertigt seine Möbel nach Lust und Laune, wie ein Künstler, auch auf Vorrat, und sein Werk empfiehlt sich durch die Modernität und Kostbarkeit; beim deutschen Möbel hängt die Qualität mit vom Wunsche des Bestellers ab. Auch dieser Satz gilt natürlich nur mit aller Reserve. Wenn also das deutsche Möbel des 18. Jahrhunderts mit entscheidenden formalen Eigenschaften dem französischen unterlegen ist, so liegt der Grund im Milieu, nicht im Mangel einer künstlerischen Disposition oder gar in der Inferiorität der Handwerker. Man möchte vielmehr an eine Überlegenheit glauben, wenn man erfährt, daß seit der Rokokozeit die Auswanderung oder Berufung deutscher Meister nach Frankreich weitesten Umfang gewonnen hat, wenn man bedenkt, daß gerade die besten Namen der Pariser Ebenisten seit Mitte des Jahrhunderts eingewanderte Deutsche sind. Allerdings, von deutscher Eigenart ist bei diesen Meistern wenig geblieben. Mit dem Eintritt in die neue Umgebung mußten sie ihre Werke den Wünschen der Gesellschaft anpassen, für die sie arbeiteten. Für knorrige Individualitäten war da kein Platz.

Will man sehen, wo die speziell deutsche Leistung auf dem Gebiete des Möbels liegt, so muß man den Begriff „Möbel“ erweitern, den Blick über die engen Grenzen des Hausmöbels hinaus auf Gebiete richten, in denen der schöpferische Reichtum an Phantasie sich entwickeln und ausleben konnte. Man müßte neben einigen süddeutschen und den Potsdamer Möbeln Friedrichs des Großen auch das kirchliche Mobiliar heranziehen, die Chorgestühle in süddeutschen und österreichischen Kirchen, die allerdings mehr als Werke der Skulptur gewürdigt werden wollen denn als Leistungen des Kunsthandwerks. Den Chorgestühlen von Otto beuren und St. Gallen kann das 18. Jahrhundert in allen anderen Ländern nichts Gleichwertiges zur Seite stellen. Man müßte von solchen Werken ausgehen, um andererseits in der Absonderlichkeit und Maßlosigkeit die individuelle Freiheit, in der Überfülle die fruchtbare Phantasie zu sehen, um überhaupt den künstlerischen Wert nach der Originalität und den Reichtum an Gedanken zu messen. Bei dieser Einheit ornamentaler, plastischer und architektonischer Gestaltung, der Synthese mit dem Raum, kann man sogar von schöpferischer Kraft sprechen.

Es ist nicht möglich, eine auch nur im Umriß erschöpfende Übersicht über das deutsche Möbel dieser Zeit zu geben. Die Bearbeitung des Stoffes steckt noch ganz in den Anfängen. Das erhaltene Material ist lückenhaft und nur selten genau lokalisierbar. Es bleibt also nur der Ausweg, vom gesicherten Luxusmöbel der Fürstenhöfe auszugehen und von diesem festen Punkte aus einen Blick auf die einzelnen Zentren zu werfen. Zwischen fürstlichem und bürgerlichem Mobiliar besteht eine Differenz. Es dauert lange, bis die modernen Formen in die Allgemeinheit dringen. Verschiedene Gebiete, wie die Hansestädte, halten sich bis zum Schlusse des Jahrhunderts reserviert und beschränken sich auf die Übernahme von Detailformen. Am schnellsten schließt sich der Bewegung der Süden an, wo das Rokoko bald Wurzel faßt und frische Blüten treibt. Im allgemeinen bleiben im bürgerlichen Mobiliar die ererbten Formen und Typen erhalten, während beim fürstlichen Mobiliar die Entwicklung etwas Sprunghaftes bekommt. Für breite, künstlerische Entfaltung bietet das bürgerliche Mobiliar überhaupt kein Feld. Primäre Forderung ist Zweckmäßigkeit. Vom höfischen Stil mit der prinzipiellen Umstellung der Form auf Bewegung und Auflösung hat man nur das Detail



455. Tischchen, sign. F. Beyer 1763  
München, Residenzmuseum





456. Konsoltisch von Johann Wolfgang Auvera  
Würzburg, Residenz

herübergenommen und den alten Typen angepaßt. Alles bürgerliche Mobiliar ist rückständig oder, wenn man den Ausdruck mehr positiv wenden will, konservativ.

Die Verteilung nach Landschaften ist schwieriger als in früherer Zeit, in der die Technik und die Holzsorten gewisse Anhaltspunkte boten. Einer der Gründe ist die Freizügigkeit der Meister, die auf künstlerische Wertung Anspruch erheben. Wir wissen zum Beispiel, daß der Ebenist Schacht aus Hamburg stammte, daß er in Mainz einer Werkstätte vorstand, in der Schreinermeister aus aller Herren Ländern waren, und daß er nach Vollendung des Chorgestühls der Karthause sich vom Mainzer Kurfürsten nach Wien empfehlen ließ, während seine Mitarbeiter sich wieder zerstreuten. Neben diesen freizügigen Ebenisten gibt es nach wie vor städtische Zünfte mit einer festen Tradition. Auch in diese Zünfte kommen auswärtige Meister. Die einfache Stilkritik ist deshalb mit Vorsicht zu gebrauchen. Typenwanderung ist eine Selbstverständlichkeit. Die Stichvorlagen haben erst recht nivelliert. Nur wo sichere Provenienz vorliegt, kann mit stilistischen Kennzeichen operiert werden. Um dem Gebiet in seiner ganzen Ausdehnung gerecht zu werden, schicken wir eine Übersicht über einzelne Typen voraus, bei der die Spezialitäten des deutschen bürgerlichen Möbels berücksichtigt werden.

Einen kursorischen Überblick über die stilistische Entwicklung des bürgerlichen Möbels im 18. Jahrhundert können wir aus den Zeichnungen der Mainzer Tischler gewinnen. Es sind dies Entwürfe, die die Gesellen bei der Meisterprüfung vorlegen mußten (in der Berliner Kunstbibliothek). Die datierten Blätter reichen von 1676 bis 1816. Die Aufgabe ist immer die gleiche; bis etwa 1720 der zweitürige, barocke Säulen-

schränk auf einem Sockelgeschoß mit Kugelfüßen und Schubladen. Nur der Dekor wechselt. Vom barocken Knorpelwerk geht man allmählich über zum Akanthus. Um 1720 wird Thema das eigentliche deutsche Prunkmöbel, der zweigeschossige Aufsatzschränk, der Schreibschränk. Er ist zuerst kabinettförmig und erhält dann 1724 die Form, die ihm bis zum 19. Jahrhundert geblieben ist. Auf einem Tisch mit Schubladen ruht ein von Voluten getragenes Kabinett; das Zwischenstück wird später mit einer Schrägplatte geschlossen. Um 1740 erhält der Unterbau Kommodenform. Gleichzeitig wird das Obergeschoß vereinfacht, zweitürig, wie ein kleiner Schränk. Von 1745 an beginnen die Ornamentformen des Muschelwerkes einzudringen, die dann unbeschränkt bis zum Ende der siebziger Jahre herrschen. Erst 1776 beginnt der Übergang zum Klassizismus. Diese Daten stilistischer Wandlungen können als typisch für das ganze nördliche Deutschland gelten. Sie verschieben sich wenig, wenn wir die Zeichnungen der Bremer Innung, die seit etwa 1650 erhalten sind, zum Vergleich heranziehen (Bremer Kunstgewerbemuseum). Hier bleibt der mächtige, zweitürige Schränk, der Schapp, in seiner ursprünglichen Barockform die wichtigste Aufgabe bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Erst um diese Zeit beginnt die Anpassung an den



457. Ecksofa von Joh. Köhler  
Würzburg, Residenz



458. Schreibkabinett von K. M. Mattern. 1742  
Schloß Seehof





459. Schreibkabinett von J. G. Nestfell, um 1750  
Schloß Bruchsal

neuen Stil. Der Schreibschrank ist im nördlichen Deutschland, besonders in den Küstenstädten, nicht heimisch geworden.

Diese Daten bedürfen einer Ergänzung durch Anmerkungen zu einzelnen Typen. Der Begriff Aufsatzschrank umfaßt zwei Arten, den eigentlichen Aufsatzschrank und den Schreibschrank. (Vgl. auch S. 390.) Bestandteile des Typus sind Kommode (oder Tisch), Pult und Kabinett. Die weitere Ausgestaltung der Grundform berücksichtigte bald den Tisch, der mit Volutenfüßen und Stegen bereichert wird, bald den Aufsatz, der immer größere Dimensionen erhält. Die Vorliebe für hochgetürmte Schrankmöbel ist alte deutsche Eigenart. Der Wunsch des Kistlers, möglichst ausgedehnte Flächen für die Marketerie zu gewinnen, mag dabei mitgespielt haben. Die Tischform des Unterbaues schwindet im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr. Als Übergangsformen können die erwähnten Möbel in Pommersfelden gelten, bei denen zwischen Aufsatz und Unterbau ein Zwischengeschoß mit schrägem Pultverschluß eingeschaltet ist. Die Entwicklung der Rokokozeit geht nun auf weitere Vereinheitlichung und anderseits auf Auflösung der massigen Gesamtform. Man erreicht die Einheit wieder durch Verschmelzen der einzelnen Teile. Für den Unterbau wird die Kommodenform mit oder ohne Knieloch bevorzugt. Das Zwischengeschoß mit Schreibplatte oder Schreibpult wird durch Abschrägung und Schweifung unmittelbar in den Aufsatz übergeführt. Der Aufsatz selbst, der seine Provenienz aus dem Kabinett nie verleugnet, wird immer reicher gegliedert, gewöhnlich in drei Fächer geteilt, von denen das mittlere mit einer Türe verschlossen, mit Giebelstücken abgeschlossen ist. Das Innere ist mit allem möglichen Raffinement ausgestattet, wie schon früher beim Kabinettschrank. Es gibt noch eine zweite Möglichkeit, die Möbel dem Stilempfinden anzugleichen. Man trennt Aufsatz und Unterbau und gibt jedem Teil durch Schweifung und Einziehung die aufgelöste Form, die das Rokoko verlangt. Im südlichen Deutschland ist diese Art besonders beliebt. Man hat hier das Möbel mit viel größerer Freiheit behandelt als im Norden, man hat die Kastenform in launische Kurven aufgelöst und dem Aufsatz einen Umriß gegeben, der an sich schon als Ornament wirkt.

Neben dem Schreibschrank bleibt der Kabinettschrank; er hat sich nur in vereinzelten Beispielen gehalten. Er erhält die Form eines zweitürigen Kastens auf geschweiften Füßen oder auf tischförmigem Unterbau.

Die Kommode ist als Typus ein altererbtes Möbel. Von der französischen Form unterscheidet sich die deutsche Kommode in wesentlichen Punkten. Von einzelnen direkten Nachahmungen abgesehen, behält sie immer die ererbte Kastenform. Sie bleibt immer eine Truhe auf kurzen Füßen, ein Schubladenschrank, während man in Frankreich durch Umriß und Dekoration die Kastenform aufzulösen sucht. Bezeichnend für die konservative Gesinnung ist die häufige Ausbildung eines eigenen Sockels, auf den der Körper aufgesetzt erscheint. Die Veränderung der Kastenform durch Schweifung, Einziehung, Abschrägung und Abrundung der Ecken erscheint als Anpassung an die Forderungen des Zeitstils, aber sie kommt nicht aus tieferer Erkenntnis der eigentlichen Absicht des Zeitstiles.

Prinzipielle Unterschiede gegenüber den französischen Formen bestehen auch bei den Sitzmöbeln. Von den Nachahmungen französischer Vorbilder muß natürlich auch hier abgesehen werden. Der geschnittene Stuhl mit durchbrochener Lehne ist selbst beim



460. Schreibschrank mit Einlagen, um die Mitte des 18. Jahrhunderts  
Schloß Bayreuth



französischen Provinzmöbel eine Ausnahme; in Deutschland ist im Norden wie im Süden die hohe geschnitzte, durchbrochene Lehne allgemein. Im nördlichen Deutschland gibt es originale Formen, die mit holländischen und englischen Beispielen übereinstimmen, ohne daß von einer Nachahmung gesprochen werden könnte. Erst im späteren 18. Jahrhundert beginnt der englische Einfluß. Die Gliederung der Lehne durch ein Mittelbrett, das bald einfach geschweift und eingelegt ist, später in Kurven geschnitten, durchbrochen und in freie Ornamentik aufgelöst wird, kommt im Norden wie am Rhein und in ähnlichen Formen in Mittel- und Süddeutschland vor. Vom Stuhl geht diese Eigentümlichkeit über auf die Bank, und es gewährt einen seltsamen Anblick, wenn die altertümliche Lehne mit der modernen Form der geschweiften Füße verbunden wird, die seit 1730 allgemein wird.

An diese allgemeinen Bemerkungen schließen wir wieder die Übersicht über einzelne Zentren und Kulturkreise. Auswahl ist auch hier aus äußeren Gründen geboten. Beispiele verschiedener Art, rein höfischer, geistlich-höfischer, bürgerlicher Kultur dürfen als typisch gelten. Die Handwerksgeschichte, die besonders für die Städte sehr ergiebig ist, muß der Lokalforschung überlassen bleiben. Bei den einzelnen Zentren aber muß das Thema verbreitert werden. Die formale Entwicklung des Möbels kann nur im größeren Zusammenhang der allgemeinen Formenentwicklung verstanden werden.

Für das südliche Deutschland blieb München das wichtigste Kunstzentrum. Der höfische Stil des Rokoko, der durch Effner vorbereitet war, gelangte unter seinem Nachfolger François Cuvilliés (1695–1768) zur Blüte. Räume wie die Reichen Zimmer der Münchner Residenz (Abb. 448), die Zimmer der Amalienburg gehören zu den feinsten Schöpfungen dieser Zeit. Der Charakter dieses „bayrischen Rokoko“ ist schon an anderer Stelle ausführlich beschrieben. Aus heimischer Tradition und fremdem Import hat sich eine selbständige Kunst entwickelt, die frischer, lebendiger, phantasievoller ist als das französische Vorbild. Der höfische Stil wurde hier und in den benachbarten Gebieten von den Meistern der kirchlich-bürgerlichen Richtung aufgenommen, bereichert und zu neuen, selbständigen Lösungen entwickelt. In der Entwicklung des deutschen Rokoko ist Cuvilliés' Werk einer der wichtigsten Marksteine. Seine weitere Bedeutung als Anreger ist noch nie im vollen Umfang geschildert worden. Auch auf dem Gebiet des Möbels sind die Blätter seines Stichwerkes, vor allem die Folgen der „pieds de tables“, der „différents dessins de commodes“, des „livre de lambris“ und der „dessins de lambris“, Vorbilder für das deutsche Möbel geworden. Gerade der Vergleich seiner Möbelstiche mit französischen Entwürfen lehrt wieder deutlich, daß Cuvilliés' künstlerisches Schaffen, trotz französischer Schulung, nur aus der deutschen Entwicklung heraus verstanden werden kann. Der abgebildete Entwurf für einen Konsoltisch ist, wenn er mit Recht Cuvilliés zugeschrieben wird, ein zahmes Beispiel, das Oppenordt sehr nahe steht (Abb. 449).

Zur Ausführung der Schnitzarbeiten in den Räumen Cuvilliés wurden nach wie vor Bildhauer der Stadt herangezogen, die in der kirchlich-bürgerlichen Tradition aufgewachsen waren. Meister wie Joachim Dietrich, der auch als Bildhauer Ausgezeichnetes geleistet hat, Wenzeslaus Miroffsky, der Hofkistler Johann Adam Schmidt, der dann unter dem Architekten Gunetsrhainer auch bei der Ausstattung der Kurfürsten-



461. Würzburger Aufsatzschrank, um 1750  
München, Kunsthandel



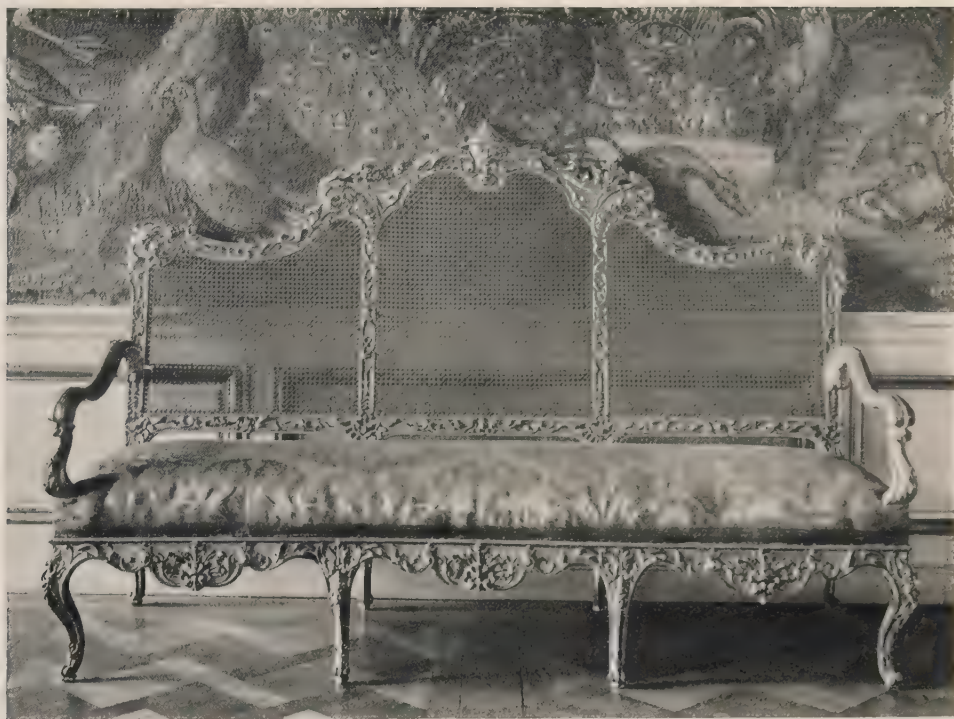
462. Pfeilerkommode (aus Potsdam?), um 1760  
Schloß Ansbach

zimmer tätig war. Diese Schnitzer arbeiteten unter Leitung und nach Angabe des Architekten. Die Werkzeichnungen wurden den Meistern überlassen. Daß damit in die Ausführung etwas vom Geschmack der Tradition, ein Nachklang des kirchlich-barocken Pathos hereinkam, war unvermeidliche Folge. Man kann die ausführenden Hände unterscheiden; damit ist gesagt, daß die Individualität der Meister einigermaßen zu ihrem Rechte kam. Von den gleichen Meistern sind auch die Schnitzmöbel, die Konsoltische ausgeführt. Entsprechend dem Charakter der Räume ist bei diesen eine Steigerung zu erkennen, die zugleich eine stilistische Entwicklung bedeutet. Man kann den stilistischen Fortschritt in zwei Punkten zusammenfassen, die sich eigentlich decken: Auflösung des tectonischen Gerüsts und in Verbindung damit größere Selbstherrlichkeit der Dekoration. Die Konsoltische in den

älteren Räumen, Audienzzimmer, Empfangssaal, haben noch einfach geschweifte Füße in einer doppelten Kurve, aus zwei Gegenschwüngen zusammengesetzt, die Zarge durch eine Mittelkartusche akzentuiert, der ein ähnliches Motiv am Steg antwortet. Entwickler ist ein großer Konsoltisch im Schlafzimmer, und noch weiter geht die Auflösung in den Konsoltischen der Grünen Galerie, beide von Miroffsky. Die Füße sind mit dem Steg zu einer ornamentalen Kurve zusammengezogen, die von kurzen Konsolen getragen wird. In den Konsoltischen der Amalienburg von Dietrich (Abb. 450) sind die Geißfüße mit krautartigem Muschelwerk besetzt, das wie vom Winde gekräuselt nach innen flackert. In der Höhlung erscheint der unvermeidliche Drache. Den Steg bildet eine Muschelwerkkartusche mit Palmen und knorrigem Astwerk. Gegenüber den zeichnerischen Entwürfen in den „pieds de table“ erscheinen aber auch diese extremen Schöpfungen noch zahm. Wirft man von diesen Werken aus einen Blick auf die freiesten Schöpfungen dieser Art in der französischen Kunst, dann wird die Originalität in der Erfindung, die Folgerichtigkeit in der Weiterentwicklung einer bestimmten formalen Idee erst sichtbar.

Für die Ausstattung der Räume hat Kurfürst Karl Albrecht, der spätere Kaiser Karl VII., vor allem französische Möbel verwendet. Während Max Emanuel den Ebenisten Boulle bevorzugte, hat Karl Albrecht von Cressent, dem besten Ebenisten im damaligen Paris, seine Möbel gekauft. Nur die Möbel, die als Bestandteil der Dekoration zu betrachten sind, die Konsoltische und Schnitzmöbel, die Stühle, Banketts und Sofas





463. Sofa, um 1740  
Schloß Ansbach

wurden dem einheimischen Schnitzer überlassen. Später ist es anders. Bei der Ausstattung der Amalienburg 1738 wurden auch die Kastenmöbel von Dietrich gefertigt. Diese Bildhauermöbel zeigen einen ganz anderen Charakter. Sie sind geschnitzt und gefaßt, entsprechend der Raumdekoration in Gelb und Silber, Weiß und Gold; sie sind von Anfang als plastische Dekoration empfunden. Die Tektonik des Möbels ist verwischt, die Ornamentik überwuchert den Aufbau. Der lappige, schwere Akanthus verbindet sich mit der zackigen, an die Distelmuster der Gotik erinnernden Rocaille zu einem irrationalen, knorrigen Gebilde, dessen Krümmungen mit der elastischen Bewegung einer französischen Kommode gar nicht mehr verglichen werden können. Nur in Motiven wie den Drachen, die an den Füßen vorschauen, wird man dann erinnert, daß Cuvilliés' Entwurf zugrunde liegt. Die gestochenen Entwürfe in den „différents dessins de commodes“ lassen dann auch diese extravaganten Werke wieder an Originalität hinter sich. Organischer im Aufbau sind andere nach Cuvilliés' Entwurf ausgeführte Kommoden. Eine schöne Kommode der Zeit um 1740, die wahrscheinlich aus dem Stadtpalais des Grafen Lerchenfeld in München stammt, ist jüngst in das Metropolitan Museum in New York gekommen (Abb. 451). Das Schnitzwerk kann von Dietrich gefertigt sein. Die bewegten, grinsenden Satyrköpfe der Eckstützen erinnern an Vorbilder von Cressent. Deutlicher klingt das Vorbild in einer anderen Kommode nach, die Pichler 1761 für die Kurfürstenzimmer geschnitzt hat (Abb. 452).



464. Schreibschrank, um 1760  
Bamberg, Residenz



465. Münchener Aufsatzschrank, um 1730  
München, Privatbesitz (I. Seitz)





466. Schreibtisch mit Rollverschluß, um 1760  
Bamberg, Residenz

Das Motiv der Palme, die an den Füßen nach oben steigt, ist direkt von einer Kommode Cressents in dem gleichen Trakt übernommen. Aber die Bewegung hält nicht durch. Von dem Gedanken, daß der Körper auf den Füßen lastet, kann sich der deutsche Künstler nicht frei machen. Die geschweiften Seitenpfosten haben auch hier die Höckerform, die die Elastizität der Bewegung auflöst und den Schwerpunkt der ganzen Fassade nach unten verlegt. Auch das zentrale Mittelmotiv der Fassade erinnert an das Vorbild von Cressent. Die hängenden Girlanden zeigen schon das Nahen des Louis XVI. Die Frische der Erfindung ist in den späten Entwürfen von Cuvilliés, die in Stichen publiziert sind, geschwunden. Die Entwürfe des jüngeren Cuvilliés im Geschmack des frühen Klassizismus sind gequälte Versuche, in denen das ursprüngliche Temperament abgestorben scheint.

Gegenüber diesen guten Werken, deren Schönheit in der Form liegt, nicht im Material, vertreten die kleineren plumpen Kommoden und Büfets in den Kurfürstenzimmern mehr das bürgerliche Mobiliar der Zeit Max' III. Josef (Abb. 453). Die Ausführung stammt vermutlich von Johann Michael Schmidt. Die ornamentalen Auflagen in Lackmasse wirken wie nachträgliche Zutaten, die im Aufbau des Körpers keinen Widerhall finden.

Außer Schnitzmöbeln sind auch Marketeriemöbel mit Bronze in einheimischen Werkstätten entstanden. Sichere Beispiele gibt es wenige. Im Boudoir der Reichen

Zimmer steht eine konsoltischartige Kommode mit geschweiften Füßen, gebrochenem Körper mit schwerem Bronzebeschlag aus Wilhelm de Groffs Atelier, der wahrscheinlich ein Entwurf von Cuvilliés zugrunde liegt. Sicher Münchner Provenienz sind ferner zwei Kommoden in Nymphenburg, für die ein Entwurf von Johann Gunetsrhainer noch vorhanden ist. Das französische Vorbild klingt durch; die Form ist um einen Grad einfacher und bürgerlicher geworden.

Beim bürgerlichen Kunstgewerbe bleibt im südlichen Deutschland immer ein leichter italienischer Einschlag. Lackfassung nach venezianischem Vorbild, Elfenbeineinlagen, selbst Formen des italienischen Möbels kommen in ganz ähnlicher Ausführung vor. Es ist nicht leicht, beim bürgerlichen Mobiliar die Linie der Entwicklung aufzuzeigen, weil die Provenienz selten gesichert ist. Die Stühle mit geschnittener Lehne, deren Mittelbrett in Muschelwerk aufgelöst ist, zeigen die Selbständigkeit der volkstümlichen Entwicklung, die immer nur das Ornament aus dem höfischen Stil übernimmt. Das Sofa mit glatten geschweiften Seitenlehnen geht oft unmittelbar zusammen mit italienischen Formen aus dieser Zeit. Die Kastenmöbel haben zwar die Schweifung der Wände und die Einlegearbeit mit aufgelöstem Muschelwerk übernommen, aber der Typus ist der alte geblieben.

In diesem Zusammenhang dürften noch einige Möbel der Münchner Residenz erwähnt werden, die vermutlich mit der pfälzischen Erbschaft nach München gekommen sind. Die Kunst am Rhein war noch stärker nach Frankreich orientiert als im übrigen Süddeutschland. Die deutschen Ebenisten, die sich in Paris ansässig gemacht hatten, bildeten die Vermittlung. Möbel, die am Rhein entstanden sind, gehen manchmal so sehr mit französischen Möbeln zusammen, daß die Provenienz nur dann zu erkennen ist, wenn zufällig eine Signatur angebracht ist. Ein Tischchen in den Trierzimmern mit bunter Marketerie, die an Oeben erinnert, trägt die Inschrift: Kieser Ebeniste de S. A. Elect. Palatine fait toute sorte d'Ebenisterie à Mannheim (Abb. 453). (Johann Christoph Jacob Kieser, geboren 1734 in Mannheim, gestorben ebenda 1786, war nach Ausweis der Hofkalender 1764–80 Hofebenist.) Ohne die Signatur würde man das technisch gute und im Umriß ausgeglichene Möbel, an dem nur die Form der dünnen Füße und das Fehlen des Bronzedekors stören, als französische Arbeit ansprechen. Noch feiner ist ein Nipptischchen der Hofgartenzimmer mit Schäferszenen auf der Platte, das nach einer Inschrift im Innern von F. Beyer 1763 gefertigt wurde (Abb. 455). In der Qualität der Arbeit steht das Möbel, das vielleicht in Mannheim entstanden ist, sogar weit über dem Durchschnitt der Pariser Arbeiten.

Als geschlossener Kulturkreis darf auch Rheinfranken angesehen werden, das Land von Bamberg bis zu den Grenzen des Niederrheins. Hauptzentren sind die Residenzen der geistlichen Fürsten, Mainz und später Würzburg. Die Einheitlichkeit der Entwicklung ist hier im südlichen Teil garantiert durch eine gewisse Stabilität der Herrschaft, die über ein Jahrhundert in den Händen kunstbegeisterter Grafen von Schönborn war. Künstlerisch genährt wird das Gebiet vom katholischen Süden her. Auf dem Gebiete der Architektur hat Wien, die Reichshauptstadt, den größten Einfluß, auf kunstgewerblichem Gebiet sind Bayern und Augsburg maßgebend. Im nördlichen Teil, dem Gebiet von Bonn und Köln, stellt die jahrhundertelange Herrschaft Wittelsbacher Kurfürsten die Verbindung mit Süden und Westen her.

Die Wellen französischen Einflusses sind schon seit Beginn der zwanziger Jahre zu spüren.

Auf dem Gebiete des Mobiliars ist der Zusammenhang mit dem übrigen Süddeutschland unschwer zu erkennen. Im Gegensatz zur massiven Eichenholzschnitzerei des Niederrheins wird farbiges Furnier und Einlegearbeit gepflegt. Französische Anregungen werden rasch aufgenommen und der lebensfrohen Kunst angepaßt. Für den Charakter dieser Kunst ist von ausschlaggebender Bedeutung, daß der Schwerpunkt auf kirchlichem Gebiet, dem katholischen Kirchenbau, liegt, daß die Meister des Kunstgewerbes in erster Linie mit der Ausstattung von Kirchen beschäftigt sind. Die Ansprüche, die die bewegten Kirchenräume an Form und Farbe stellen, wirken noch nach, wenn die Meister profane Prunkmöbel schaffen. Von allen lokalen Färbungen in Deutschland ist die fränkische Abart des Rokoko die freieste.

Wir beschränken uns hier auf eine kurze Übersicht über die Entwicklung des Möbels im bedeutendsten Profanbau des Gebietes, im Würzburger Schloß. Der Prozeß einer Absorbierung französischen Einflusses und des Übergangs zu selbständigem Ausdruck vollzog sich in Würzburg in den gleichen Abstufungen wie an den übrigen Zentren. Die neueste französische Mode wurde dem kurfürstlichen Hof durch Balthasar Neumann, den Architekten des Schlosses, vermittelt, der 1723 in Paris weilte und von da Vorlagen und Vorbilder nach Würzburg sandte, geschnitzte Tischfüße, Modelle von Stühlen und Betten, Sessel, Kanapees, Wandleuchten, Kaminschirme, kurz alles, was zur Ausstattung eines vornehmen Raumes gehörte. Er hat sogar einen französischen Schreiner geschickt, der aber bald einheimischen Kräften, wie Peter Heiliger, das Feld räumen mußte. Die spärlichen Reste von Möbeln aus der Frühzeit des Würzburger Schloßbaues, Tische auf Balusterfüßen in der Gemäldegalerie, zeigen den internationalen Typ des späten Louis XIV-Möbels. Vom Mobiliar der ersten Bischofswohnung im Nordblock (1724 ff.) und der Wohn- und Staatsräume im Südflügel (1733-1738) ist wenig erhalten. In der Zwischenzeit bis zur Ausstattung der Paradezimmer nördlich und südlich des Kaisersaales in den vierziger Jahren hatte sich der Übergang zum selbständigen Rokoko vollzogen. Die Periode französischen Importes war vorüber, und das deutsche Rokoko hatte so viel an stilbildender Kraft gewonnen, daß jedes Kunstzentrum seinen eigenen Dialekt ausbilden konnte. Das Würzburger Rokoko unterscheidet sich vom französischen schon deshalb, weil es als unmittelbares Vorbild die Kunst benachbarter deutscher Länder nahm, die der Reichshauptstadt Wien, die immer italienisch orientiert blieb, und in weiterer Beziehung die Kunst Münchens. Es erwuchs in einer lebensvollen, heimischen Überlieferung zu der Eigenart, die in der Ornamentik die letzte Steigerung auf deutschem Boden bedeutet. Die Irrationalität ist am weitesten getrieben. An die Stelle des logisch entwickelten Muschelwerkes ist in den extremen Schöpfungen eine knorpelige, in wilden Kurven sich bäumende Masse getreten, die sich ballt, zu stärkeren Akzenten gerinnt oder tropfend verfließt, in Flammen züngelt und in Funken zersprüht. Sie mischt sich mit natürlichen Zweigen, nimmt Figürliches, Embleme und Trophäen in sich auf; aber alle faßbaren Bildungen werden durch das umgebende Gerüst ins Irrationale verflüchtigt. Nur Rhythmus und Abwägung der Massen geben dem Aufbau ornamentalen Halt. Gegenüber dieser krausen, formlosen Orgiastik erscheint selbst das Muschelwerk



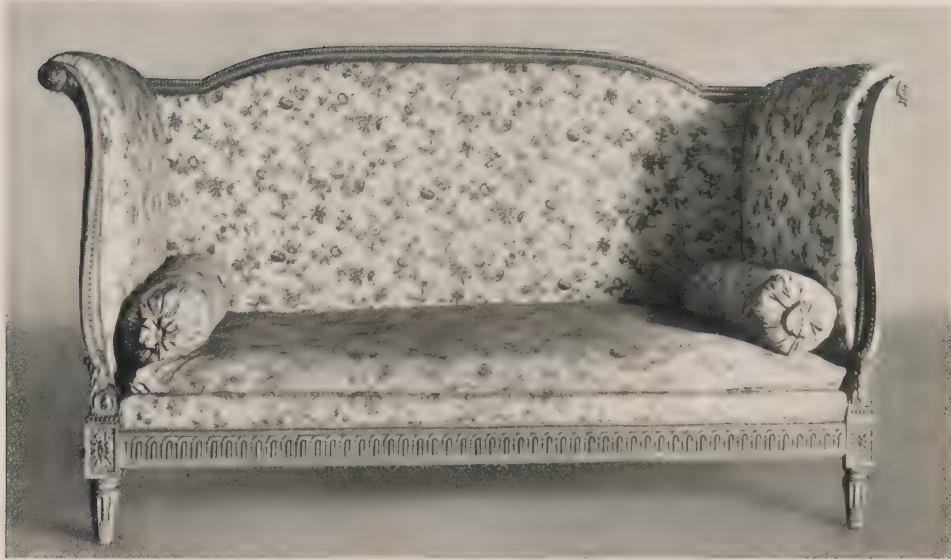


467. Bett der Rokokozeit  
Ansbach, Schloß

eines Meissonnier als klassisch, die lebendige Fülle eines Cuvilliés als zahme Eleganz. Schöpfer dieser Ornamentik sind in erster Linie zwei Ausländer, die auf deutschem Boden ihre künstlerische Eigenart gewannen und auf dem fruchtbaren Nährboden einer starken, lokalen Überlieferung zur künstlerischen Entfaltung gelangten. Antonio Bossi aus Porto bei Lugano, im Ornamentalen ein Schüler des Malers Byss,

ist wohl aus Wien gekommen. Von italienischer Kunst merkt man in seinen Schöpfungen nichts mehr. Arbeiten von ähnlicher Originalität gibt es nirgends in Italien. Seit 1735 Hofstukkator in Würzburg, hat er in allen Prunkräumen die Stukkaturen geschaffen, die in ihrer nervösen Erregtheit und wilden Krausheit zuletzt das Zeichen genialer Übersteigerung an sich tragen. 1757 ist der Künstler dem Wahnsinn verfallen und dann 1764 gestorben. Mit Bossi zusammen arbeitet der Bildhauer Johann Wolfgang Auvera. Zuerst Schüler seines Vaters, des Bildhauers Jakob van der Auvera, dann an der Wiener Akademie, kommt er mit dem Künstlerkreis um Hildebrandt in Berührung. Er wird dann von Bossi beeinflusst, von dem ihn aber das ruhigere Temperament, die feinere Stilistik der Zeichnung unterscheiden. Auch aus den Stichen von Cuvilliés hat er gelernt. Seit 1736 ist er Führer der Werkstatt, und bis zu seinem Tode 1756 entwirft und schnitzt er die Mehrzahl der Vertäfelungen und dekorativen Schnitzereien. Aus der stattlichen Reihe von Kunstschreibern sind einige selbständige Kräfte zu erwähnen. Der Kunstschreiber Ferdinand Hund aus Althausen, der seit 1737 in Würzburg erwähnt wird und 1750 als Hofschreiber in Bruchsal tätig ist. Von ihm sind die ausgezeichneten Schnitzereien im Audienzzimmer (1742). Georg Adam Guthmann ist wahrscheinlich aus München 1736 nach Würzburg gekommen. Er hat die Schnitzarbeiten im Schlafzimmer und Billardzimmer geliefert, hat dann 1744 in der Amorbacher Klosterkirche gearbeitet.

Von den Schnitzarbeiten werden hier nur einige Proben angeführt, Konsoltische, Prunkmöbel, die als Beispiele des künstlerischen Geschmacks gelten dürfen. Ein Tisch der Zeit um 1736–1740, wahrscheinlich von Guthmann, aus den venezianischen Zimmern, ist als ornamentales Gebilde relativ einfach und streng. Die Schweifung der Füße aus den zwei Gegenschwüngen der Frühzeit, die wir auch bei Cuvilliés fanden; der Knotenpunkt ist durch ein Gebälkstück betont. Die Zarge ist durch den unregelmäßigen Grundriß und die Auszackung des Randes aufgelöst. Eine symmetrische Mittelkartusche hält das ornamentale Gebilde zusammen. Das Gleichgewicht der beiden Seiten ist bei einem späteren Tisch im zweiten Alexanderzimmer, wahrscheinlich von Ferdinand Hund, gelockert. Die zentrale Kartusche an der Zarge ist ein unsymmetrisches Gebilde, das im Zug der Bewegung verläuft. Der Steg hat den betonten Mittelpunkt verloren, er ist aus verschiedenen Kurven zusammengesetzt, die durch ein naturalistisches Motiv, eine sich ringelnde Schlange, zusammengehalten werden. Auch die Füße sind aus gegensätzlichen Kurven zusammengesetzt, und entsprechend dem Aufbau hat auch die Ornamentik an Freiheit und Leichtigkeit gewonnen. Die letzte Stufe der Auflösung zeigen die Tische von Wolfgang Auvera im Spiegelkabinett von 1745 (Abb. 456). Die Schweifung der Füße beginnt da, wo sich die Tragkraft dokumentieren soll, wo sonst eine Verstärkung ist, nämlich an der Zarge, mit einem Negativum, einer stark einspringenden Kurve. Erst weiter unten setzen die eigentlichen Füße an mit einer neuen Schweifung, auf deren Rücken Frauenköpfe sitzen, die espagnolettes Watteaus, die uns auf einmal daran erinnern, daß wir uns noch in der Zeit von Cressent befinden. Von den Füßen aus schlagen Muschelkurven nach rückwärts, wie Wellen, die in Gischt verspritzen, und auf dem Kamm dieses Gewoges fliegt Amor. Der Schwerpunkt der Ornamentik ist nach unten geworfen, auf den Steg; die Zarge ist in leichten Schaum aufgelöst, der Spiegel



468. Sofa der ausgehenden Rokokozeit (um 1770)  
Schloß Schönbusch bei Aschaffenburg

umschließt. Die Platte des Tisches scheint zu schweben. Alles Funktionelle ist so radikal verwischt, daß es widersinnig erscheint, die Bezeichnungen ererbter Tektonik zu gebrauchen. Die Meister der folgenden Generation, die in den Paradezimmern nördlich des Kaisersaales arbeiten, benützen wieder die klassischen Vorbilder des Rokokostiles. Ein Tisch, wahrscheinlich von Johann Köhler, im Souperzimmer (um 1765) bringt in der Mittelkartusche an der Zarge ein Zentralmotiv und damit den ruhigen Ausgleich der Seiten. In der Ornamentik ist alle Formverwilderung zurechtgestrichen. Die folgenden Arbeiten von Daniel Köhler und Peter Wagner müssen schon nach ihren Motiven dem Louis XVI zugerechnet werden.

Stühle, Taburets und Bänke bieten der Ornamentik kein rechtes Feld. Was an Sitzmöbeln von der Hand Auveras, Guthmanns und von anderen in den Räumen des Würzburger Schlosses steht, ist unzulänglich, provinziell und ohne persönliche Note. Der künstlerische Wert liegt oft nur im Bezug. Es charakterisiert die rein ornamentale Begabung dieser dekorativen Schnitzer, daß sie die Struktur des französischen Vorbildes, den straffen, muskulös profilierten, eleganten, bewegten Rahmenbau nicht übernehmen. Nur die Form im allgemeinen Umriß ist kopiert und mit Ornamentik garniert, die wieder irrational rücksichtslos die Teile überzieht. Stühle von Guthmann (?) im Spiegelzimmer, mit Petit-point-Bezügen, tragen ein Flechtornament, das die Bewegung der Kurven niederhält. Originelle Werke sind nur die Stühle und Ecksofas im Souperzimmer, die vermutlich Johann Köhler gefertigt hat (Abb. 457). Es sind die freiesten Lösungen, die für Sitzmöbel gefunden wurden, freier als die italienischen Möbel, die als Gegenbeispiele, nicht als Vorbilder angeführt werden könnten. Sie sind von einseitig dekorativer Allüre, so daß der Gebrauchszweck zunächst vollständig zurücktritt. Am Sofa drängt sich der ornamentale Umriß vor, die in Kurven aufgelöste Lehne, die gebrechliche Form der Füße aus ver-





469. Rokoko-Möbel in Schloß Schönbrunn bei Wien

schlungenen Palmblättern, die durchbrochene Zarge. Die ornamentale Haltung wird noch durch die Kurvierung des Grundrisses unterstrichen. Wieder zeigt ein Rückblick von diesen Formen, wieviel an temperamentvoller Eigenbrötelei in dieser spielerischen Vergewaltigung liegt. Selbst die Entwürfe Hoppenhaupts sind neben diesen Möbeln gemäßigt und sachlich. Die Stellung in der Entwicklungsgeschichte, nicht der künstlerische Wert an sich, gibt diesen Möbeln ihre Bedeutung. Die verfeinerte Geschmackskultur hat bei diesen krausen Absonderlichkeiten Schiffbruch gelitten.

Die künstlerischen Ziele und die Grenzen im Können dieser rheinisch-fränkischen Meister sieht man am deutlichsten bei den Schrankmöbeln. Wir müssen jetzt zum Vergleich Möbel aus anderen fränkischen Fürstensitzen heranziehen. Das eigentliche Prunkmöbel ist auch hier der Schreibschrank oder, wie er in den Archivalien genannt wird, der Schreibtresor; das ist die altererbte, aus *dressoir* abgeleitete Bezeichnung für das Kabinett. Von den Würzburger Kunstschreincrn muß Karl Maximilian Mattern hervorgehoben werden, der aus Nürnberg kommt. Er liefert 1741 einen eingelegten Uhrkasten aus Nußbaum und Palisander, der noch in Würzburg erhalten ist; das Gehäuse trägt das Schönbornsche Wappen und die Jahreszahl 1741. 1742 erhält er Bezahlung für vier Spieltische und einen „Schreibtrisor von allerhand indianisch Holtz mit französisch auf Kupferarth gestochenen Laubwerk“. Das Möbel befindet sich jetzt in Schloß Seehof (Abb. 458). Einen anderen Schreibtresor hat er 1745 dem Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn angeboten, der ihn aber mit der Begründung ablehnte, daß derlei Maschinerien für ein fürstliches Mobiliar nicht mehr schicklich seien. Erst vom Bischof Anselm Franz von Ingelheim



470. Sofa mit Porzellaneinlagen, aus dem Palais Dubsky in Brünn  
Wien, Österreichisches Museum

wurde das Möbel 1745 angenommen. (Jetzt im Luitpoldmuseum in Würzburg.) Es ist aus Zypressenholz mit Perlmutter, Elfenbein und Messing „auf französische Art“ gefertigt. Die Form ist altertümlich. Es ist ein modernisierter Kabinettschrank auf einem tischartigen Gestell, ein dreiteiliger Schrank mit Schubladen und Mitteltür, reich dekoriert mit Elfenbeineinlagen, abgeschlossen von einer durchbrochenen Bekrönung. Das Schnitzwerk der Füße und der Bekrönung sowie der Entwurf zu den Einlagen darf Auvera zugeschrieben werden. An den Ecken der Füße und in der Bekrönung kehren auch hier die espagnolettes als Erinnerung an französische Vorbilder wieder. Die schwere Derbheit des Kastens wird durch die graziöse Einlegearbeit wenig gemildert. Auch der Seehofer Schreibschrank von 1742 mit dem Wappen des Karl Friedrich von Schönborn hat die obligatorische Form des Schreibkastens mit Pultdeckel, Schubladen und dreiteiligem Aufsatz. Füße, Bekrönung, die Auflagen an den trennenden Pilastern des Aufsatzes sind wieder dem Bildschnitzer überlassen. Wolfgang Auvera, der sich ohne Rücksicht auf die Geschlossenheit der Kastenform in wilder, durchbrochener Ornamentik auslebt. Die Verschiedenheit des Temperamentes von Möbelschreiner und Bildhauer wird deutlich fühlbar.

Ein dritter Schreibschrank im Würzburger Schloß ohne Bildhauerarbeit ist ohne Grund als Arbeit von Nestfell bezeichnet worden. Der Schönbornsche Hofschreiner Johann Georg Nestfell (1694–1762) war sonst für die Ausstattung von Kirchen tätig. Die Kreuzkapelle und Pfarrkirche von Wiesentheid (1724) haben Altäre und andere Schnitzwerke von seiner Hand. Seine größte Arbeit ist das (beschädigte) Chorgestühl der Klosterkirche Banz (vollendet 1749), das mit den ausgezeichneten Einlegearbeiten zu den Hauptwerken deutscher Schreinerkunst gehört. Zwei Schreibsränke sind im Bruchsaler Schloß, zwei „Tressors“, die unter Fürstbischof Franz Christof von

Hutten um 1750 geliefert wurden. Sie haben die bekannte doppelgeschossige Form: unten Schubladen seitlich einer Knienische, darüber der Schreibkasten und der zweitürige Aufsatzschrank (Abb. 459). Sie sind außerordentlich reich verziert mit ornamentalen Einlagen im Unterbau, mit figuralen im Aufsatz. Der eine zeigt als Motive Figuren von Heiligen auf Wolken, der andere eine Perspektive mit Figuren. Die Einlagen sind aus Nußbaumholz, Schildpatt, Elfenbein und Perlmutter. Prunkvollere Möbel als diese



471. Rheinischer Stuhl,  
um die Mitte des 18. Jahrhunderts  
Ehemals Sammlung Thewald, Köln

fränkischen Schreibschränke sind damals in Deutschland nicht entstanden. Wenn sie beim Vergleich mit ausländischen Arbeiten enttäuschen, so liegt ein Grund zunächst in der Art, wie sie hier gezeigt werden, in der Isolierung. Es fehlt die Resonanz der ebenso reichen Umgebung, die die flimmernde Oberfläche in die Bewegung der Raumdekoration bettet. Wichtiger ist ein zweiter Grund. Der Auflösung der Einzelform in der Ornamentik entspricht nicht die Auflösung der Gesamtform. So wirkt die Zusammensetzung der Teile des Kubus mit der Ornamentik willkürlich und schwer.

Das Hohenzollernschloß in Ansbach erhielt um 1730–40, nach der Erweiterung des Baues, eine neue Ausstattung, von der noch große Teile, Sitzmöbel, Sofas erhalten sind. Die ausgezeichneten Möbel sind von dem gleichen Meister entworfen, von dem auch die Stukkaturen gezeichnet sind, von dem Baudirektor Leopold Retti oder von Diego Carlone. An dem Sofa (Abb. 463) die gleichen Chinesenköpfe, die wir auch an den Stukkaturen des Marmorsaaes wiederfinden. Die kleinen Spiegel sind an den Holzarbeiten und an den Stukkaturen identisch, auch das wellige Muschelwerk ist das gleiche. Der Grad

der Auflösung geht nicht an den der Möbel in Würzburg heran. Gerade in dieser feinen Reserviertheit liegt ein besonderer Vorzug. – Im Spätrokoko, etwa 1760, war in den Hohenzollernschlössern Ansbach und Bayreuth ein Ebenist tätig, der in manchen Punkten eine Parallele zu Abraham Röntgen bildet. (Vielleicht war es ein Mitglied der Familie Spindler.) Von ihm sind zwei Gattungen von Möbeln gefertigt. Eckschränke, Kommoden, Tische aus einheimischen Hölzern, meist Nußholz, mit reichen Einlagen, ornamentalen und figürlichen Motiven. Von dem gleichen Meister sind aber auch plumpe Mahagonimöbel im englischen Geschmack geschnitzt, Schreib-



tische, Sideboards, Konsoltische mit Schubladen, Möbel von derber, schwerer, altertümlicher Form, die an Queen-Anne-Beispiele erinnert, mit spätbarocken Bronzen. Einzelne dieser Mahagonimöbel (Sekretär in Ansbach) haben die gleichen Einlagen mit lappigem, zerrissenem Muschelwerk, wie die Möbel im einheimischen Geschmack. Schon aus diesem Grunde muß die Identität der entwerfenden und ausführenden Hand angenommen werden. Daneben stehen Stühle im modernen Chippendale-Geschmack, die man als Beweis dafür auffassen muß, daß der Meister erst um die Jahrhundertmitte in England gelernt haben kann. Wir bringen einen Schreibschrank nach deutschem Muster aus Bayreuth (Abb. 459) mit Furnier und Elfenbeineinlagen. Noch origineller ist ein Schreibschrank eines andern, fränkischen Meisters im Bamberger Schloß (Abb. 464). Der kommodenartige Unterbau mit zwei Schubladen ruht auf geschweiften Füßen, deren Kurven sich in den geschweiften Seitenbändern der Kommode unmittelbar fortsetzen. Der Aufsatz ist verkleinert. Den Schweifungen unten antworten die Kurven oben, die einfache geometrische Marketerie liegt wie eine elastische Haut auf der Oberfläche und folgt allen Schwellungen und Senkungen des Gewächses.

Ein andres Bild zeigen die nördlichen Gebiete Deutschlands, von denen wir hier als geschlossenen Kreis die Aachen-Lütticher Lande herausnehmen (Abb. 473-475). Das Bistum Lüttich gehörte bis 1815 zum Deutschen Reich. Künstlerisch war der Bezirk ebenso wie das benachbarte Aachen Grenzland. Es hat sich im 17. Jahrhundert nach Deutschland, im späten 17. und das 18. Jahrhundert hindurch stärker nach

Frankreich orientiert, wie das ganze nördliche Rheinland. Die Kunstschreinerei hat sich in den Zentren Lüttich und Aachen zu einer eigenartigen Blüte entwickelt. Etwas Neues bietet diese Eigenart eigentlich nicht. Wie gleichzeitig in den Provinzen der französischen Peripherie, Elsaß oder der Normandie, wie von jeher im nördlichen Deutschland, wird wieder die reine Schnitzarbeit gepflegt, während sonst überall die farbige Verkleidung des Holzes eingeführt war. Man hat den Naturton des Eichen- oder Nußholzes ge-



472. Rheinischer Stuhl des 18. Jahrh.  
Köln, Kunstgewerbemuseum



473. Lütticher Kommode des frühen 18. Jahrhunderts  
Lüttich, Trappmann-Museum

lassen und den Nachdruck auf handwerkliche Solidität, die Schönheit des Stoffes, des ausgesuchten Holzes mit reiner Maserung gelegt. Die Ornamentik ist mit aller Sorgfalt aus dem Grund herausgeholt und im flachen Relief scharf abgehoben. Die klare Schnitztechnik und die elegante Ornamentik bestimmen den künstlerischen Wert. Die Ornamentik folgt der allgemeinen Entwicklung vom Louis XIV bis zum Louis XVI in dem Abstand, den alle Provinzmöbel behalten; sie lehnt sich an das Pariser Vorbild an, übernimmt aber in der Rokokozeit die freie Eigenart, die die deutschen Möbel charakterisiert. Besondere Originalität wird nicht gesucht, nur Geschicklichkeit in der Verwendung dieser übernommenen Formen. Die Verteilung der Ornamente folgt den



474. Lütticher Vitrine  
München, Fritz Stern

allgemeinen Gesetzen. Akzentuiert wird die Mitte des Aufsatzes der Kastenmöbel sowie der obere und untere Teil der Felder; an den Breitfeldern der Schubladen sind die seitlichen Enden und die Mitte betont. Die Form des Möbels wird durch den Stilwandel weniger berührt. Die einfache Kastenform mit geraden Wänden bleibt wie immer die Grundlage beim bürgerlichen Möbel. Eine Anpassung an die Forderungen des Zeitstiles bringt die Rokokozeit durch die Abschrägung der Ecken, durch die Schweifung des oberen Abschlusses, dem die Binnenformen der Felder folgen. Nur ausnahmsweise wird die Front einer Kommode, eines Kastens gewölbt. Der Auflösung der Form, die das Stilempfinden verlangt, kommt man manchmal entgegen durch den





475. Vitrine. Aachen, um 1760  
Köln, Kunstgewerbemuseum

Überreichtum an Ornamentik, die mit dem Spiel von Licht und Schatten die Fläche auffrißt, selten durch geschnittene Aufsätze und durchbrochene Eckstützen. Das Bedürfnis nach Erleichterung, nach Auflösung der Form, nicht nur das praktische Bedürfnis, hat in der Rokokozeit der Vitrine zu ihrer Beliebtheit verholfen. Das Gitterwerk der Sprossen, die, in geraden Blattstäben, in fließenden Wellenlinien oder in freien Figurationen angeordnet, mit Muschelwerk und Girlanden sich verbinden, wird ein Ornament, das wie ein Schleier zwischen die Eckstützen gespannt ist. Der Typus der Vitrine (auch Porzellanschränk genannt) ist mit besonderer Vorliebe variiert worden. Es sind Möbel entstanden, die zu den Leistungen auf dem Gebiete des Möbels gehören. Man hat die Vitrine auch mit Eckschränken, Kommoden, Schreibkommoden verbunden und zu Bibliotheken ausgebaut, in eigenartigen Variationen, die sonst nicht mehr vorkommen. Die Schreibkommode (scribano), der Schreibkasten und Kombinationsmöbel, wie Kasten, die in der Mitte eine Standuhr enthalten, Dielenuhren, dazu noch Tische und Stühle umschreiben den Umkreis der Typen, die gepflegt wurden. Es sind die bürgerlichen Möbelarten.

Von den beiden Städten scheint Lüttich das künstlerisch regere Zentrum gewesen zu sein. Die Lütticher Möbel sind in Ausstellungen, zuletzt 1905, gesammelt und in Publikationen zugänglich gemacht. Über das Aachener Möbel geben die Museen in Aachen, Köln und Berlin doch nur einen unvollständigen Überblick. Es ist deshalb schwer zu sagen, wo eigentlich der Schwerpunkt liegt. Von den Lütticher Meistern sind auch mehrere über den Durchschnitt hervorragende Schnitzer bekannt geworden, wie Louis Lejeune, von dem eine Standuhr 1743 und ein schöner Bibliothekschränk 1744 signiert sind, der Schnitzer Herman, der schon der Louis XVI-Zeit zugehört, und Antoine Josef Deledique, der 1744 Verräfelung und Möblierung im Hôtel Merghelinck in Ypern geliefert hat. In Aachen gewann der Architekt Johann Joseph Couven (1701–1763) durch seine Entwürfe besonderen Einfluß auf die Entwicklung. Die Namen der Möbelschreiner, wie Simon Pirott, Servatius Klever, Peter Wolff, Jacob de Reux, mußten erst mit bestimmten Arbeiten verbunden werden. An sich ist das nicht wichtig; denn selbständige, greifbare Künstlerpersönlichkeiten treten in dem bekannten Material nicht auf. Die Unterschiede zwischen den Arbeiten der beiden Städte sind so gering, daß es oft schwer ist, ohne bestimmte Provenienzanangaben die Zugehörigkeit zu begründen. Einige Formen scheinen Lüttich eigentümlich zu sein, wie der dreiachsige Aufsatz bei Schränken, Vitrinen, dessen erhöhter Mittelteil im Halbrund abgeschlossen ist, sowie die Ausbildung der Ecken bei größeren Vitrinen zu polygonen, durchbrochenen Gehäusen. Wenn auf Lütticher Vitrinen die Stege der Glasfenster manchmal als dünne, emporsteigende Blattstäbe gebildet sind, mag das nur Spezialität einzelner Schnitzer, wie Lejeune, sein. In Aachen sind Profilleisten mit Muschelwerk sowie gewellte Gittersprossen häufiger. Wenn ferner der Unterbau der zweigeschossigen Lütticher Aufsatzschränke öfters mit Türen verschlossen ist, während in Aachen der kommodenförmige Unterbau mit Schubladen überwiegt, so mag diese Konstatierung auch nur das zufällig bekannte Material verschulden. Eher glaubhaft erscheint die Feststellung, daß Aufsatzschränke mit eigenem Aufsatz, Vitrinen auf geschweiften Füßen über kommodenförmigem Unterbau eine Aachener Eigenart sind, weil die gleichen Formen auch in der Mainzer Gegend und in Süddeutschland vorkommen. In

der Ornamentik ist der Unterschied unbedeutend. Die verwilderte Form des Muschelwerkes findet sich in beiden Gegenden. Es gibt im Lütticher Gebiet Formen, für die man dort keine andere Stilbezeichnung gefunden hat als: *interpretation du style rocaille*. Die Ornamentik auf Schreibschränken und Konsoltischen aus Barvaux, mit schwammigem Muschelwerk, das der Phantasie eines Anhängers extremsten Ohrmuschelstiles entsprungen sein könnte, wäre in französischen Provinzen ganz unmöglich. Beide Gebiete sind eben Grenzgebiete, und wenn man behauptet, daß die eleganteren, mehr französischen Formen im Lütticher Gebiet häufiger vorkommen, mag auch das richtig sein.

Für die übrigen norddeutschen Gebiete müßten wir hier die Anmerkungen, die zum Barockmöbel gemacht wurden, wiederholen. Konservative Gesinnung hat die alten Typen durch das 18. Jahrhundert gewahrt. Der zweitürige Kleiderschrank – das bürgerliche Hauptmöbel – hat im Rokoko die alte Barockform beibehalten. Man hat in Braunschweig durch eingelegte Ornamente aus Zinn und Perlmutter oder mit Elfenbein die schwere, kubische Form mit den verkröpften Füllungen aufzulösen versucht. Von etwa 1730 an wird das gerade Abschlußgesims durch den in der Mitte erhöhten und abgeplatteten Giebel ersetzt, der dann um die Mitte des Jahrhunderts geschweift und durchbrochen wird. In den achtziger Jahren wurden die schweren Kästen unbeliebt. 1786 wurde in Braunschweig der damals schon längst unmoderne Nußbaum-furnierte Schreibschrank eingeführt.

In Deutschland sind die künstlerisch qualitätvollsten Rokokomöbel in Berlin entstanden. Sie sind Früchte einer einzigartigen Blüte der Kunst unter Friedrich dem Großen. Wenn eine Periode der Kunst dieses absolutistischen Zeitalters nach dem Herrscher benannt werden darf, so ist es diese. Mehr als in Paris, in Wien oder anderswo hat hier der Wille eines Fürsten bestimmend, der überlegene persönliche Geschmack eines Herrschers fördernd eingewirkt. Der Geschmack eines genialen Mannes, der nicht nur als König, sondern auch als Denker und Genießer auf den Höhen der Menschheit wandelte, der die künstlerischen Leistungen seiner Zeit kannte und das Beste seinen Bedürfnissen dienstbar zu machen suchte. Friedrichs Neigung zur französischen Kunst und Kultur entsprang dem sicheren Empfinden für das geschmacklich Wertvolle. Wenn er von französischer Malerei die Werke von Lancret, Pater, Chardin sammelte, an Gemälden Watteaus aber zu erreichen suchte, was möglich war, so ist auch das ein Zeichen, daß er das Bleibende erkannte. In späten Jahren hat er Rubens und Correggio bevorzugt. Trotz dieser Vorliebe für französische Kunst hat der Fürst, der Voltaire an seinen Hof berief, von einer Verpflanzung französischer Künstler nach Berlin abgesehen. Die Skulpturen der Adam spielen im Gesamtbezirk des Geschaffenen nur eine nebensächliche Rolle. Bei seinen Bauten hat er deutsche Kräfte bevorzugt. An Talenten fehlte es nicht. Es ist auch hier persönliches Verdienst, daß er die richtigen Kräfte auszuwählen und für einige Zeit an sich zu fesseln verstand.

Unter diesen Kräften, die das friderizianische Rokoko geschaffen haben, ist vorerst zu nennen Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753), der Jugendfreund und Berater des Kronprinzen, der Oberintendant bei den Bauten des Königs. Nicht eine ursprüngliche, schöpferische Kraft, sondern ein ausgezeichnetes Talent, auch als Maler sehr begabt, fast etwas geschmäcklerisch tendiert, hat Knobelsdorff die abgeklärte Richtung des französischen Klassizismus sich zum Vorbild genommen, dem er durch





476. Arbeitszimmer Friedrichs des Großen im Stadtschloß zu Potsdam

deutsche Elemente (Reminiszenzen an den eben vollendeten Dresdner Zwinger) Leben und Wärme zu geben suchte. Es trifft den Kern, wenn Friedrich der Große in dem Nachruf die Vorliebe des Architekten für die vornehme Einfachheit der Griechen und das feine Gefühl rühmt, das ihn alle überflüssigen Zieraten vermeiden ließ. In der fein proportionierten Architektur hat Knobelsdorff den Rahmen geschaffen, in dem die lebendige Kunst der Dekorateure erst zur Geltung kommt.

Von den Hilfskräften ist der bedeutendste und selbständigste Künstler der Bildhauer Johann August Nahl, der „Directeur des Ornements“. Neben Knobelsdorff ist er einer



477. Kommode von Kambly  
Potsdam, Neues Palais



478. Kommode von Kambly  
Potsdam, Neues Palais





479. Schreibtisch von Kambly  
Potsdam, Neues Palais

der wenigen Autochthonen im Stab der selbständigen Meister. Er ist 1710 in Berlin als Sohn eines aus Bayreuth zugewanderten Gehilfen Schlüters geboren. Auf seinen Wanderungen hat er Frankreich berührt, hat dann ein paar Jahre in Paris gelernt, 1736 war er in Straßburg Bürger, und 1741 wurde er nach Berlin berufen. Schon 1746 zog er wieder weg. Später treffen wir ihn in Straßburg, Bern und dann in Kassel, wo er Schloß Wilhelmsthal dekorieren half. Dort ist er 1781 gestorben. Die Dekoration der Haupträume im neuen Flügel in Charlottenburg, der Wohnung des Königs im Potsdamer Stadtschloß und Entwürfe für die Ausstattung von Sanssouci sind sein Werk. Er ist einer der typischen Bildhauer-Ornamentiker, die die primäre Anlage immer wieder zum figürlichen plastischen Motiv drängt. Er ist in seiner Frühzeit einer der geistreichsten Ornamentiker des Rokoko überhaupt, später wird auch er zahm und ruhig. In seiner Frühzeit hat er nur unter den Süddeutschen äquivalente Kräfte, kaum unter den Franzosen. Die französische Schulung hat er nie verleugnet, aber die geistige Provenienz ist da Nebensache, wo ursprüngliche Anlage, ungemeine Phantasie und unerhörtes Feingefühl den übernommenen Formen neues Leben verleihen, daß sie wie nie Gesehenes neu und selbständig wirken. Auf dem Gebiete ornamentaler Erfindung gibt es nichts Geistreicheres und Kapriziöseres als Nahls Skizzen zu den Wänden des Bronzesaaes im Potsdamer Stadtschloß. Sie sind wie Improvisationen eines ostasiatischen Künstlers über das Thema: Girlanden, Muschel, Reiher.

Wenn auch Nahl bald von Berlin weggezogen ist, seine Ideen haben weitergelebt.





480. Eckschrank von Kambly  
Potsdam, Neues Palais

Seine Erfindungen sind von seinen Mitarbeitern, den Bildschnitzern Hoppenhaupt und dem Stecher Meil, weiterentwickelt und schließlich vergrößert worden. Der ältere Johann Michael Hoppenhaupt ist in Merseburg 1709 geboren und dort gestorben. Er hat im Berliner Schloß mitgearbeitet, wo er nach Nahls Entwürfen 1745 das Schreibzimmer, in Sanssouci, wo er das Konzertzimmer 1755 ausgeführt hat. Wahrscheinlich von seiner Hand ist das Konfidenz-Tafelzimmer im Potsdamer Stadtschloß. 1746 hat er für verschiedene Räume des Schlosses Zerst die Tafelungen geliefert. Sein jüngerer Bruder Johann Christian, der in Berlin nach 1778 gestorben ist, hat eine fruchtbarere Tätigkeit entfaltet. Im Schloß Sanssouci (Schlafzimmer 1746 und Blumenkammer oder Voltaire-Zimmer 1752/53, Kleine Galerie), im Charlottenburger Schloß, im Potsdamer Stadtschloß (Schreibkabinett des Königs 1746/47), im Neuen Palais in Potsdam, wo er als leitender Dekorateur tätig war und bei einigen Räumen auf radierte Entwürfe seines Bruders zurückgriff. Diese Entwürfe sind 1751–1755 von I.W. Meil radiert worden. Sie geben in ihrem Reichtum an Motiven uns wenigstens einen Fingerzeig über die künstlerische Provenienz des Stiles. Nachklänge älterer Vorlagen von Cuvilliés sind mit Anregungen, die von Nahl ausgingen, in einer persönlichen, freien, phantasievollen Formensprache verschmolzen.

Die drei Meister, Nahl an der Spitze, sind die Schöpfer des Ornamentstiles, an den man vor allem denkt, wenn man den Ausdruck Friderizianisches Rokoko gebraucht. Was diese Abart charakterisiert, ist die Vorliebe für das naturalistische Beiwerk in den Dekorationsmotiven, für die Zweige, Blumen, Früchte, Blätter und Vögel in Verbindung mit Muschelwerk. Sie beginnt schon bei Nahl in den Zimmern des Charlottenburger Schlosses, wo aber noch Rocaille und Figürliches den Akzent tragen, sie ist gesteigert in den Räumen des Potsdamer Stadtschlosses und wird beim jüngeren Hoppenhaupt



481. Kastenuhr von Kambly  
Potsdam, Neues Palais



482. Kommode von Spindler  
Potsdam, Neues Palais

zu einem ostentativen Naturalismus, der aber immer noch zurückhaltend bleibt, immer die Grenzen mit Witz und Laune fühlbar läßt, sich nie zu dem krassen aber doch spielerischen Illusionismus des Gartenzimmers der Eremitage bei Bayreuth versteigt. Die Motive erhalten dabei eine gewisse Selbständigkeit, während die Bewegung stark nachläßt. Dieses äußerliche Kennzeichen ist an sich nicht so auffällig. Maßgebend war nicht nur der Wille des Bauherrn, der in seinen Landschlössern der Natur auch in den Innenräumen ihr Recht einräumen wollte. Dieser Naturalismus liegt im Bezirk einer größeren Entwicklungsbahn, die schon in den Ausläufern der süddeutschen Rokoko-Ornamentik Spuren hinterlassen hat, die im weiteren Zusammenhang der gleichzeitigen europäischen Entwicklung eigentümlich ist. Schon in der späten Ornamentik Cuvilliés' hat das naturalistische Motiv größere Bedeutung gewonnen. In Ansbach und in den extremen Bildungen des Bayreuther Schlosses, in der Eremitage und im Neuen Schloß ist es ein Zeugnis dafür, daß man sich im Raumdekor wieder der Natur zu nähern versuchte. In ähnlicher Anwendung findet es sich gleichzeitig in den Kronprinzenzimmern des Schlosses Schönbrunn bei Wien. Diese romantische Idee einer Rückkehr zum Natürlichen hat gleichzeitig in den Anfängen des Louis XVI-Stiles Allgemeinbedeutung bekommen. Sie steht hier immer noch im Dienste einer spezifisch deutschen Anschauung der Rokokozeit, die in der Auflösung der Wände Verbindung mit dem Freiraum sucht, im Hereintragen der Motive der umgebenden Natur die Verbindung von innen und außen versinnbildeln will. Ungewöhnlich ist das Gewicht dieser Motive, die ungezwungene Verbindung eingehen mit einem ornamentalen Rokoko-gerüst freier Richtung, mit einem aufgelösten dünnen Rahmenwerk von abgekühlter





483. Kommode von Spindler d. J.  
Potsdam, Neues Palais

Bewegung (Abb. 476). Es bedeutet eine Steigerung bestimmter Rokokotendenzen, wenn die Irrationalität des Rokoko-Ornamentes durch dieses natürliche, mit aller Freiheit des Zufälligen angeordnete Beiwerk noch gehoben wird, wenn der tektonische Rahmen fast ganz zurückgedrängt, ja verneint wird, während gleichzeitig seine gliedernde Funktion bleibt, sein Dasein durch feinste Proportionalität sogar betont wird. Eine Eigenart dieses Potsdamer Rokoko ist ferner die farbige Haltung der Räume, die zarte Abtönung, die das Pariser Rokoko in diesem Maße überhaupt nicht kennt. Nur in französischen Provinzschlössern wie Nancy waren ähnliche Lösungen vorhanden. Vollwertige Gegenbeispiele bietet wieder nur das süddeutsche Rokoko. Die Dekoration eines ganzen Raumes mit Auflagen aus vergoldeter Bronze ist etwas Einzigartiges, auch in der künstlerischen Bedeutung. Noch aparter ist die Zusammenstimmung von versilberten Verzierungen mit zartem Hellblau, Rosa und Gelb im Stadtschloß und im Neuen Palais. Sie bilden eine farbige Folie, mit der der farbige Reichtum des Möbels und der übrigen Ausstattung sich zu neuartigen Klängen verbindet. Von den Spielarten des deutschen Rokoko ist das Friderizianische Rokoko die geistig freieste. Seine Eigenschaft ist, in den frühen Beispielen wenigstens, jene Eleganz, die sonst nur die französische und die damit zusammenhängende Kunst besitzt. Sein Charakter ist der Widerspruch der scheinbaren Regellosigkeit des Natürlichen mit dem geistreichen Frag- und Antwortspiel der Linien, der Witz mit Antithese und Paraphrase, in dessen Brillanz man einen Funken des feinen Geistes des *roi philosophe* von Sanssouci zu spüren glaubt. Der letzte Halt dieser höfischen Kunst ist die Persönlichkeit des Fürsten, mit dessen Tod sie sich auch auflöst. Diese Verfeinerung war vielleicht nur auf einem Boden möglich, auf dem die einseitig höfische Kunst immer etwas vom feinen Duft einer importierten Treibhauspflanze behielt. Im südlichen Deutschland sind ihr aus dem festen Verwachsensein mit dem Volkstum frische Wurzeln und derbere Triebe zugewachsen. Sie war nur

möglich auf einem Boden, den der warme Zustrom aus dem Süden nur abgekühlt berührte, der in Süddeutschland immer wieder die barocken Elemente ursprünglicher Volkskunst zum Wachsen trieb. Dieser Grad von Verfeinerung ist endlich nur in der Spätzeit denkbar, als das Rokoko sich eigentlich schon überlebt hatte. Der Naturalismus und die zarte Farbigkeit sind Elemente der Kunst der Übergangszeit, die damals in Frankreich schon ihre eigene Form gewonnen hatte.

Man muß gestehen, daß die Möbel, die für diese Räume geschaffen wurden, nicht den Grad von Feinheit erreichen, den der Charakter der Dekoration fordert. Sie behalten immer eine kräftige Frische und damit Originalität. Sie wahren immer etwas Persönliches, so daß man nie den Eindruck von Schema und Typus erhält, den man leicht in der französischen Entwicklung antrifft. Überraschend bleibt der Umstand, daß Friedrich der Große, der sicher die besten Leistungen seiner Zeit kannte, der durch seine Ratgeber über den hohen Stand der französischen Entwicklung informiert war, nur vereinzelt französisches Mobiliar bezog. Eine ausgezeichnete Kastenuhr der Zeit um 1730 steht im Berliner Schloß, ein schöner Cartonnier, der 1745 in Paris angekauft wurde, ist in Sanssouci, eine Kastenuhr in Boulletechnik im Schlafzimmer von Sanssouci, zwei gute Kastenuhren sind im Stadtschloß in Potsdam. Noch merkwürdiger ist, daß der Fürst die gleichzeitige Wendung zum Klassizismus, die das Pariser Möbel schon seit 1750 mitmachte, nur in der Außenarchitektur seiner Bauten zu Wort kommen ließ, daß er Meister bevorzugte, die in ihrem Geschmack rückständig blieben, die in ihrer künstlerischen Bedeutung erst verstanden werden können, wenn sie im Zusammenhang mit der ganzen Dekorationskunst betrachtet werden.

Nur in der frühen Zeit ist das französische Vorbild deutlicher zu greifen. Der schöne Schreibtisch Friedrichs des Großen mit Zedernholzfurnier und Silberbeschlag im Schlafzimmer des Potsdamer Stadtschlusses, den der Tischler Johann Hülsemann und der Goldschmied Kelly 1750 ausgeführt haben, läßt das Vorbild der Cressent-Tische immer noch durchblicken. Der Aufbau und das spezielle Motiv der Frauenbüsten an den Ecken waren allerdings damals schon Allerweltsmotiv geworden. Die Verschmelzung der Teile ist fortschrittlicher, auch die Ornamentik, die an die Hand Nahls erinnert. Aus den Händen der gleichen Meister werden wohl auch die einfacheren, feinelinigen Eckschränke mit getriebenem Silberbeschlag im Stadtschloß und zwei Kommoden aus Zedernholz mit Silberbeschlag hervorgegangen sein. Die Kommoden haben durchaus nichts Französisches an sich. Es sind hochgestelzte, schwere Truhen von verschnörkeltem Umriß mit geschweiften Füßen, maßlos im Grad der Kurvierung. Man hat den Eindruck, daß der entwerfende Meister – man darf bei den Eckschränken an Nahl denken – noch nie eine französische Kommode gesehen habe. Von Nahl könnte auch die Kommode im Musikzimmer entworfen sein. Die Greifenfüße mit Kugeln variieren ein englisches Vorbild. Etwa an die Art von Meissonnier erinnern die prachtvollen Spiegeltische im Bronzesaal des Potsdamer Stadtschlusses, denen Entwürfe Nahls zugrunde liegen, sowie einzelne Konsoltische im Neuen Palais.

Noch stärker sind die Unterschiede gegenüber dem französischen Möbel in den späteren Jahren. Nur die moderne Art der Dekoration eines Möbels mit Bronze ist französischem Vorbild nachempfunden. Auch die Typen klingen im allgemeinen durch. Das will aber nicht viel bedeuten in einer Zeit, in der die Typen schon Allgemeingut





484. Eckschrank von Spindler, mit Bronzen der Kambly-Werkstätte  
Potsdam, Neues Palais



geworden waren. Jeder Meister übernimmt nur, was er brauchen kann, und in dieser Originalität, in dem, was er daraus macht, zeigt sich wieder die speziell deutsche Formanschauung. Das Organische im Aufbau, die feine Tektonik des Vorbildes wird verlassen; sie wird aufgelöst, bis vom ursprünglichen Typus nur mehr die allgemeinsten Züge bleiben. Die Form hat schließlich nur mehr die Bedeutung eines Rahmens, in dem und um den sich der ornamentale Drang auslebt. Die Ornamentik selbst übernimmt Motive aus dem Formenschatz des Raumdekors, so daß man immer das Walten von übergeordneten Kräften durchspürt, eines Nahl bei den früheren Möbeln, der Hoppenhaupt in der Spätzeit. Die naturalistischen Motive gewinnen immer größeres Gewicht, und gleichzeitig wird auch der farbige Reichtum gesteigert. Die Bronze, die nach dem Raum abgestimmt, versilbert oder vergoldet ist, tritt in Verbindung mit Schildpatt, Perlmutt und Elfenbein in einer Art, die man nur bei den spätbarocken und den rheinischen Meistern kirchlicher Richtung gewöhnt ist.

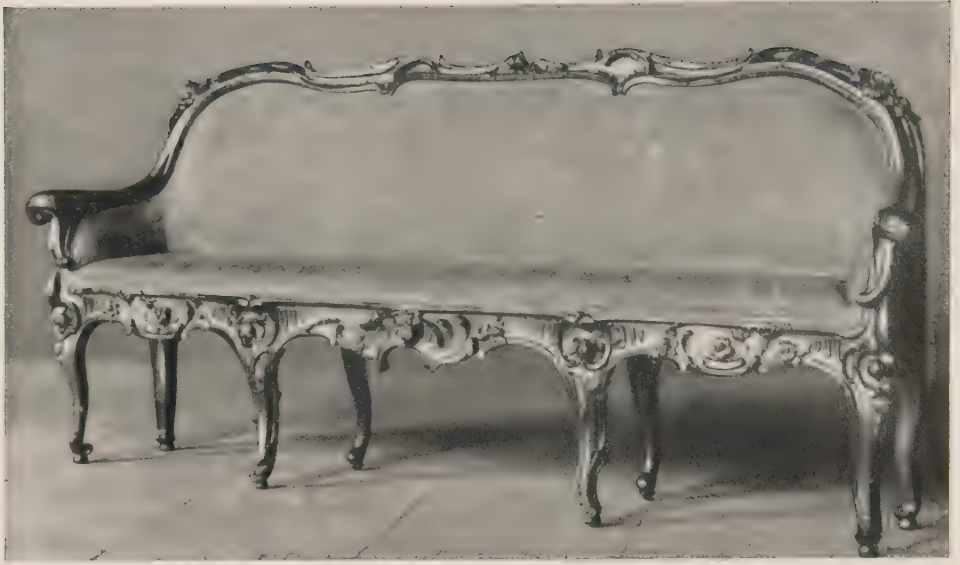
Die Meister der Spätzeit sind Kambly und die beiden Spindler. Melchior Kambly stammt aus einer Züricher Patrizierfamilie. Er ist 1710 geboren und hat in Schaffhausen die Bildhauerkunst gelernt. Um 1746 erscheint er in Berlin. Kambly ist ein sehr vielseitiger Meister. Er macht Bildhauerarbeiten in Metall und Holz, fertigt einfache Stühle und Prunkmöbel, und eine Spezialität sind die eingelegten Arbeiten mit Marmor und hartem Stein in der Art des Florentiner Mosaik. Erwähnt wird er zum erstenmal bei untergeordneten Arbeiten für Sanssouci. 1747 lieferte er dorthin zwölf Fauteuils mit Vergoldung, vierundzwanzig Tafelstühle mit Rohrgeflecht für den Marmorsaal, vier Spiegelrahmen, ein Kanapee und verschiedene Rahmen. Von da ab ist seine Tätigkeit dauernd zu verfolgen. Aus den vielfachen Zitierungen können hier nur die wichtigsten erwähnt werden. 1748–1750 fertigt er die Bronzespiegel im Konfidenz-Tafel-Zimmer des Potsdamer Schlosses. 1749 liefert er eine Kopie des erwähnten französischen Cartonier für 1800 Taler. 1752 gründet er in Potsdam eine Fabrik für Bronze-doré-Arbeit, aus der die wichtigsten Bronzewerke der Folgezeit hervorgehen. 1754/55 arbeitet er mit Schwizer an der Ausarbeitung des Bronzesaaes im Stadtschloß. 1756 lieferte er den ausgezeichneten Eckschrank für 2500 Taler und den Schreibtisch für 800 Taler im Arbeitszimmer des Stadtschlosses. 1763 fertigt er eine Standuhr aus Schildkrot und Or-moulu-Arbeit, wofür er die Summe von 6345 Taler erhält. 1765 und 1768 wurden ihm für je eine Kommode im Neuen Palais 2500 Taler bezahlt, 1765 für ein Bulbet (Musikpult) von Schildkrot 600 Taler, und 1767 quittiert er für ein Hängebücherbord im kleinen Schreibkabinett 1200 Taler, 1768 für einen Schreibtisch aus Zedernholz 800 Taler. Um diese Jahre war die Ausstattung im Neuen Palais im wesentlichen abgeschlossen.

Wie weit Kambly bei seinen Möbeln von fremden Vorlagen, von Entwürfen Hoppenhaupts abhängig ist, läßt sich im einzelnen nicht mehr genau entscheiden. Ein großer Erfinder war er sicher nicht – diese sind auf dem Gebiet der Möbelgeschichte überhaupt die Ausnahmen – aber ein geschickter Arrangeur und Dekorateur. Seine Hauptquelle scheinen der ältere Hoppenhaupt und dessen Vorbild Cuvilliés gewesen zu sein. Ihre Goldbarren an Erfindungen hat er ausgemünzt. An Motiven übernimmt er, was ihm liegt, und oft kommen Régence- und ältere Formen in einem Zusammenhange vor, der doch wieder etwas Neues gibt. Die Übernahme von Einzelheiten ist aber nicht so aus-



485. Schreibtisch von Spindler, mit Bronzen von Kambly  
Potsdam, Neues Palais

schlaggebend, weil sich das Persönliche in der Art zeigt, wie die bizarren Erfindungen in neue Form umgesetzt sind. Die Möbel haben so viel stilistische Zusammengehörigkeit, daß sie trotz aller Entlehnung als Werke einer künstlerischen Persönlichkeit gedacht werden können. Kambly ist in erster Linie ein Plastiker, der die schweren, gedrungenen Formen liebt, und ein Ornamentiker von altertümlichem Zuschnitt, sachlich und sorgsam, dem alles gegeben ist, nur nicht Witz und Laune. Die borgt er, wo er sie findet. Der Nachdruck liegt bei den Prunkmöbeln, liegt auf seiner Spezialität der Bronze-Ornamentik. Die Marketerie tritt zurück. Als Fond für die Bronzen bevorzugt er Schildpatt, seltener Zedernholz. Einlagen aus Perlmutt kommen bei Notenpulten vor. Die Form des Möbels an sich ist nebensächlich, bald schwer und alter-



486. Sofa, geschnitzt von Lucas Mayer. 1747  
Potsdam, Sanssouci

tümlich, bald modern elegant, je nach dem Vorbild, dem er sich anschließt. Man braucht nur einige Kommoden nebeneinanderzustellen, um den Unterschied zu sehen. Bei der prunkvollen Kommode in der Blauen Kammer des Neuen Palais, bei der die Lapislazuliplatte mit farbig vergoldeten Blattranken eingelegt ist (Abb. 477), ist die ungewöhnliche bauchige Form, der Umriß und die seitliche Einfassung mit den Füßen unverkennbar einer Radierung nach Hoppenhaupt entnommen (Kommode mit geöffnetem Buch), auf den die ganze Dekoration der Blauen Kammer zurückgeht. Hoppenhaupt schließt sich allerdings an Cuvilliés an (*Différents dessins de commodes*, S. livre N. 1). In diesen Umriß ist dann ein ornamentales Motiv eigener, aber nicht gerade ungewöhnlicher Erfindung gesetzt, Putten mit Girlanden, das mit seiner Leichtigkeit die Schwere der Gesamtform mildert. Ähnlich scheint das Verhältnis zu sein bei einer zweiten Kommode von ungewöhnlich tiefer Kastenform (Abb. 478), die nach unten sich ausbaucht, als ob sie dem Gewicht der Marmorplatte nachgäbe. Auch Cuvilliés kennt diese Form (*Dessins de commodes*, S. livre F. N. 4). Bei den französischen Möbeln ist das Hauptthema die Überwindung der Kastenform durch den elastischen Umriß und die Leichtigkeit der Bewegung. Hier wird im Gegenteil die Schwere des Körpers unterstrichen, und nur das Zentralmotiv, Girlanden und Früchte, bringt die Auflösung. Bei einer dritten Kommode dagegen, im Neuen Palais, ist der Umriß fast elegant zu nennen. In elastischer Kurve schließt er die Seiten ein, auch die sachliche Innenzeichnung mit Einfassung der Schubladenfelder mit einer Mittelkartusche, flankiert von Blattranken, ist von vornehmer Zurückhaltung. Die Form der Kommode ist allerdings auch hier übernommen. Es ist die alte Régence-Form. Originell sind die pultartigen Schreibtische. Der eleganteste davon, im Stadtschloß, mit Eckbüsten wird wohl von Hoppenhaupt entworfen sein. Die beiden anderen, im Neuen Palais (Abb. 479), haben noch



Fächer für Bücher, die durch ein tief herabreichendes Zargenbrett verdeckt sind. Das Zargenbrett trägt als Auflage ein hübsches Ornament im Geschmack der Watteau-Zeit, Putten mit einer lustigen Architektur. Der seitliche Übergang ist mit einem Gitterwerk bedeckt. Von den Eckschränken steht das originellste Stück im Arbeitszimmer des Stadtschlusses. Die naturalistischen Bronzerahmen aus Malven auf Schildpatt, oben Putten, die eine Urne mit Laub halten, haben die Frische der Frühzeit. Die besten Möbel Kamblys sind vielleicht die mehr sachlichen Möbel im Neuen Palais. An einem Eckschrank (Abb. 480) ist der geschweifte Unterbau und der Aufsatz mit Glastüren mit Leistenwerk aus Bronze dekoriert, das die Tektonik des Möbels unterstreicht und die Ruhe der Proportionen hebt. Die Ecken und Füße sind durch Auflagen akzentuiert, und als Hauptdekor sitzt im geschweiften Aufsatz ein schweres Zentralmotiv, eine Kreisfüllung. Ähnliche Gedanken kehren auch bei den Kastenuhren wieder. Diese Einzelheiten verraten, daß doch selbständige Entwürfe von Kambly zugrunde liegen. Bei den Kastenuhren, die Kamblys Ruhm bilden, liegt der Wert in der Kostbarkeit des Materials und in der technischen Vollendung. Immer ist eine vorhandene, einfache Form mit reicher Ornamentik umkleidet. Bei der Standuhr der Blauen Kammer (Abb. 481), die von spie-



487. Rokokosofa im Stil von Hoppenhaupt  
Wiesbaden, Sammlung Otto Henckell

lenden Putten bekrönt wird, ist auch die Form, das nach unten sich verjüngende Gehäuse, originell.

Neben Kambly sind die beiden Brüder Spindler die besten Möbelschreiner am Berliner Hof. Sie sind erst 1765 mit dem Architekten des Neuen Schlosses Carl von Gontard und mit einer ganzen Kolonie von Künstlern und Handwerkern von Bayreuth nach Potsdam gezogen. Über ihre Lehrzeit wissen wir ebensowenig wie über ihre privaten Aufträge. Beide machten sich ansässig, der jüngere in Berlin, der ältere in Potsdam, wo er noch 1793 lebte. Bekannt ist nur, daß sie Möbel und eingelegte Fußböden für das Neue Palais, Boiserien für die Neuen Kammern (1772/73) in Potsdam gefertigt haben. Die besten Möbel sind vom jüngeren Spindler. Daß sie von Entwürfen Hoppenhaupts abhängig sind, erscheint auch hier gewiß; dabei darf eine gewisse Selbständigkeit nicht übersehen werden. Sie ist das Resultat einer bestimmten handwerklichen Vorbildung als „Kabinettstischler“. Während bei den Möbeln Kamblys der Bronzedekor den Akzent trägt, ist bei Möbeln der Spindler der Bronzedekor nur der Rahmen, und der Nachdruck liegt auf der Marketerie. Die Bronzen sind auch meist in Kamblys Fabrik entstanden. Das Spezielle dieser Marketerie ist der farbige Reichtum; bei Möbeln des jüngeren Spindler findet sich die Kombination von Schildpatt mit Perlmutter, Silber und Elfenbein. Die Motive der Ornamentik sind aus dem Charakter des Potsdamer Rokoko entwickelt. Bevorzugt sind naturalistische Motive, Blumen in Vasen, Blumengehänge, Architekturteile mit figürlicher Staffage und mit Muschelwerk. Die Übereinstimmung geht so weit, daß bei einem Schreibtisch sogar die Motive der Dekoration in dem Konzertzimmer, das Hoppenhaupt d. Ä. entworfen hat, wiederkehren. Trotzdem sind auch hier gemeinsame Züge, stilistische Eigentümlichkeiten vorhanden, die eine gewisse Selbständigkeit im Entwerfen voraussetzen. Die Form der Möbel schließt sich enger an die herkömmlichen Typen, sie ist leichter und eleganter als bei Kambly, kommt manchmal dem besten französischen Möbel nahe, von dem sie die Unausgeglichenheit trennt. Man kann eine Kommode im Neuen Palais als Beispiel nehmen (Abb. 482). Der Umriß ruhig geschweift, an den Ecken Bronzen von Kambly mit kleinen Vasen, von denen seitlich Bronzeweige herabfallen, die sich die Unterseite der Kommode entlang ranken. Die Fläche ist als Form für sich aufgefaßt. Der Körper senkt sich nach unten, die Bewegung kommt hier ebensowenig zum Ausdruck wie bei Kambly. Die Front der Kommode ist durch eine Muschelwerkumrahmung in Marketerie in drei unregelmäßige Felder abgeteilt mit naturalistischen Füllungen. Die gleiche Aufteilung findet sich bei einer zweiten Kommode im Neuen Palais, bei der die Felder mit Rokokoschweifwerk in Bronze umrahmt sind. Sie findet sich auch bei dem kommodenartigen Unterbau des schönen Eckschranks, bei dem die Bronzen von Kambly geformt sind. Diese Felder, die als Erfindung Füllungen mit bunter Marketerie voraussetzen, sind auch auf dem Oberteil des Eckschranks (Abb. 484), ferner auf drei großen Schreibtischen im Neuen Palais, wo sie die Umrahmung zu Architekturteilen und Blumen bilden. Man möchte schon aus dieser handschriftlichen Eigenart heraus die Erfindung des Aufbaues dem Meister der Marketerie, nämlich Spindler, zuschreiben. In der Lösung des oberen Abschlusses hat er sich an Vorbilder Kamblys angeschlossen. Das bekannteste Möbel des jüngeren Spindler ist eine Kommode mit musizierenden Putten aus versilberter Bronze, die wieder von Kambly gegossen sind (Abb. 483). Der Möbelkörper hängt zwischen den geschweiften Stützen sackartig herab und bietet



488. Konsoltisch mit antiker Marmorplatte  
Potsdam, Neues Palais

so Fläche für eine überaus reiche Dekoration in Elfenbein und farbigem Perlmutter auf Schildpatt, Blumengewinde mit Musikinstrumenten, die mit den Putten in Bronze eine inhaltliche Einheit bilden. Das Ganze bildet trotz der Unproportioniertheit als Lösung eine der erfreulichsten Leistungen der Potsdamer Ebenistenkunst. Die Tische, Schreibtische und Spieltische Spindlers unterscheiden sich durch die relative Einfachheit der Bronzen und durch die spezielle Form der Eckbronzen, die bald als Köpfe, Früchte, Hermen und bei einem besonders reizvollen Stück als Chinesen geformt sind, die Blumen als Leuchter tragen (Abb. 485). Ein Tisch im Arbeitszimmer mit Landschaften und Jagden aus Marketerie und entsprechenden Motiven in Bronzedekor zeigt deutlich das Bemühen, in die vereinfachte Stilistik des Louis XVI hinüberzugelangen. Bei einer Standuhr aus Palisander mit Bronzen von Kambly, einem Relief des Mars am Sockel, Eckköpfchen am Gehäuse und Putten als Bekrönung, sind die Louis XVI-Formen schon stilsicher angewandt. Eine andere, wenig frühere Kastenuhr, mit Kopf des Chronos am Gehäuse, mit lustigen Putten im Aufsatz, hat noch die schwellende Rokokoform bewahrt. Eine seltsame Kommode im Neuen Palais, mit den drei Grazien als Hauptmotiv, hat Louis XVI-Mäander als Umrahmungen. Man möchte als Unterlagen Entwürfe von verschiedener Hand, in erster Linie vom jüngeren Hoppenhaupt, voraussetzen, aber ein sicherer Schluß ist nicht möglich.

Die meisten Sitzmöbel in den Potsdamer Schlössern zeigen gemeinsame stilistische Züge. Ein Typus, den wohl Nahl geschaffen hat, ist immer wieder variiert worden. Die Abweichungen vom französischen Vorbild liegen in der Verschnörkelung, in der stärkeren Schweifung mit Auswärtsbiegen der Armlehne nach italienischem Muster, in der Durchbrechung der Zarge in der Mitte der Vorderseite und im reicheren Dekor. Neben den reichdekorierten Möbeln gibt es auch einfache mit strengerer Anlehnung an die konventionellen Rokokotypen. Es lohnt sich nicht, weiter auf die Variationen



einzugehen und die einzelnen Schnitzer zu bestimmen. Namen wie Johann Böhme, J. G. Becker, Matthias Müller, Johann Peter Benkert, von denen Stühle, Kanapees und Tische in Sanssouci geschnitzt sind, oder Schwizer, der im Konzertzimmer des Neuen Palais das vergoldete Gestell des Flügels ausgeführt hat, gehören in die Lokalgeschichte (Abb. 486, 488).

Einen Entwurf des älteren Hoppenhaupt möchte man auch bei den geschnitzten und vergoldeten Kommoden in Sanssouci voraussetzen, bei denen die stark geschweiften Eckstützen und der extravagante Muschelwerkdekor an seine Hand erinnern. In seiner eigentlichen Stärke zeigt sich Hoppenhaupt da, wo er sich im Ornamentalen ergehen kann, wie bei einer Spanischen Wand aus dem Schreibzimmer Friedrichs des Großen aus dem Berliner Schloß von 1745. Die übertriebenen Formen gehen dann auch auf das Nutzmöbel über und geben diesem eine individuelle Note. Wo Sachlichkeit vorherrscht und der Dekor in spärlichen Akzenten die Nutzform unterstreicht, entstehen Arbeiten von einer gewissen Abgeklärtheit. Welche Summen an handwerklicher Erfahrung, welche „Kultur“ trägt doch so ein einfaches Möbel an sich.

Neben Berlin verdiente Dresden besondere Erwähnung, wenn das Material zu einer Geschichte der lokalen Industrie schon gesammelt wäre. So muß eine Bemerkung genügen. Es gibt im Schloß zu Dresden und in Moritzburg Möbel, Kommoden, Schreibpulte, Schränke, die man beim ersten Anblick für französische Arbeiten halten möchte, so gut ist das meist einfarbige, zurückhaltende, gemaserte oder geometrisch angeordnete Furnier aus ausländischen Hölzern, so gut sind die etwas reichlichen Bronzen. Nur an den Typen, wie dem hohen Schreibschrank, und an der starken Bewegung der gewellten Flächen, am Übermaß der Bronzen, die an der Kommode Füße und Rand überziehen, die an den Handgriffen in Blätter zerstäubt, merkt man die Hand einheimischer Ebenisten, die die französische Technik und Form sich zum Vorbild genommen haben.

Der bedeutendste deutsche Ebenist der späten Rokokozeit war Abraham Röntgen (geb. Mühlheim 1711, gest. Herrnhut 1793). Wir setzen die Übersicht über sein Werk außerhalb der lokalen Disposition an den Schluß des Kapitels Rokoko, weil wir damit ungezwungen die Überleitung zum folgenden Abschnitt über das englische Möbel bekommen.

Abraham Röntgen ist uns als Künstlerpersönlichkeit erst jetzt greifbar geworden. Die Spuren zur Erfassung seines Werkes, die wir in der ersten Auflage dieses Buches gelegt hatten, haben sich als Wegweiser in ein fruchtbares Forschungsgebiet erwiesen. Sein durchaus persönlicher, mit englisch-holländischen Einflüssen durchsetzter Stil, der noch in den Arbeiten seines Sohnes lange abgefärbt hat, ist aus seiner schicksalsreichen Lebensgeschichte leicht zu erklären. Die Familie Röntgen war schon seit zwei Generationen im Fache tätig. Erst Abraham ist über das handwerkliche Niveau hinaus in künstlerische Regionen vorgestoßen. Nach der Lernzeit in seiner Heimat ging er um 1731 auf die Wanderschaft nach Holland und von da bald zum Schwerpunkt der künstlerischen Bewegung in diesem nördlichen Kulturkreis, nach England, wo eben Chippendale die englische Ebenistenkunst zu neuer Bedeutung brachte. In London lernte er Graf Zinzendorf kennen, den Begründer der religiösen Sekte der Herrnhuter, die auf kommunistischer Grundlage Vereinfachung des Lebens und religiöse Vertie-



Unbekannter Maler's Zeichnung im Fürst-Max-Palais in Dresden, 1776.  
Die 10. Sammlung Karl Haberstock







489. Holländischer Porzellanschränk (ursprünglich Doppelkommode)  
Berlin, Privatbesitz

fung suchte. Er trat in die Gemeinde ein und kehrte 1738 nach Deutschland zurück. Zuerst ließ er sich mit seinen Brüdern in Christo in Marienborn in der Wetterau nieder. 1740 gründete er in Herrnhag eine Werkstätte, die er 1750 nach Neuwied am Rhein verlegte. Von 1761 hat sein Sohn David Röntgen mitgearbeitet, der dann mit überlegenem Organisationstalent die Fabrik zu internationaler Berühmtheit gebracht hat. Sicher



490. Schreibschrank von Abraham Röntgen  
Kopenhagen, Kunstgewerbemuseum

von 1768 ist der jüngere Meister die führende Persönlichkeit auch in künstlerischen Fragen. 1772 hat Abraham Röntgen das Geschäft offiziell seinem Sohne übergeben. Er blieb noch lange im Berufe; erst 1785 zog er sich nach Herrnhut zurück, wo er 1793 starb.

Seine frühen Möbel der Herrnhuter Zeit (1740–50) in Schlössern der Umgebung sind für diese Zeit etwas veraltete englische Möbel mit provinziellem Akzent, aber charakteristisch für den deutschen Geschmack. In den schwereren Proportionen, den Übertreibungen der Kurven, in der größeren Farbigkeit, verrät sich unverkennbar die deutsche Entstehung. Stühle in Schloß Büdingen (Fürst Ysenburg) haben Ähnlichkeit



491. Sekretär von Abraham Röntgen  
Würzburg, Residenzmuseum



mit Queen-Anne-Stühlen. Geschweifte Füße mit Keulenenden (club foot), die Schultern mit Blättern dekoriert, hohe geschweifte Lehne mit vasenförmigem Mittelbrett. Aber die Zarge ist viel zu stark eingezogen, die Keulenenden sind zu schwer; es fehlt die Eleganz des Vorbildes. Die schweren Füße mit Keulenenden kommen auch bei Tischen vor, bei Klappischen mit verstellbaren Füßen in der Art des gate-leg-table, mit Klappplatte und versenkbarem Einsatz (rising box), der den Konsoltisch zum Schreibtisch macht, in Büdingen und Laubach. Nur die Messingeinlagen und die Ornamente aus Perlmutter weichen vom englischen Geschmack ab. In Schloß Büdingen noch ein einfacher, rechteckiger Tisch in englischer Form, aber mit ungewöhnlich stark ausgeschnittener Zarge. In Schloß Laubach ein Schreibschrank mit Pultdeckel. Die Gesamtform deutsch, aber die schlichte Glattheit der Seiten, wie die Beschläge im Anschluß an holländische Vorbilder. Elfenbein und Messingeinlagen bringen wieder die für deutschen Geschmack unentbehrliche Farbigkeit. In Büdingen noch Leuchterträger mit gedrechseltem Schaft auf drei plumpen Füßen und im Kunstgewerbemuseum Kassel ein Rundtisch auf ähnlichem Fuß (tripod table). Die ausgeschnittene Platte mit überhöhtem Rand und entsprechender Überhöhung im Innern ist wieder eine englische Erfindung. An sich ist dieser Anschluß an englische Vorbilder im deutschen Möbel dieser Zeit nicht so isoliert. Im nordwestdeutschen Gebiete setzt er im späten Rokoko erst in voller Stärke ein.

Nach der Übersiedlung nach Neuwied (1750) ändert sich das Bild. Möglich, daß die Lage des Ortes ausschlaggebend war. Die sklavische Anlehnung an das englische Vorbild hört auf. Nur einzelne Motive werden als charakteristische Merkmale des Röntgenstiles in der Produktion der Fabrik bis zum Louis XVI beibehalten: die Füße mit Keulenenden, die Abfasung der Zarge, die Rahmung der Felder mit Rundstab. Das eigentliche Kennzeichen des neuen Stiles ist der Anschluß an die einheimische, speziell rheinische Tradition. Das Schnitzwerk erhält mehr Gewicht. Die Marketerie wird noch bunter, lebhafter. Die Verwendung von Elfenbein und Perlmutter erinnert an die Einlagen der Mainzer Möbelschreiner wie Schacht. Die Fußformen werden elastischer bewegt, aber trotzdem plumper. Man hat diese geschweifte Form in Deutschland damals französische Form genannt. Als Rat Goethe von Frankfurt 1756 bei Röntgen ein halbes Dutzend mit Schnitzwerk versehener, französischer Lehnssessel aus Kirschholz bestellte, gaben die geschweiften Füße das Kriterium für die Benennung. Eine Anlehnung an die französische Mode verrät sich in einem Punkt, in der Verwendung von Bronze. Aber die Form der Bronze selbst ist deutsch und zwar Röntgen. Erst jetzt schält sich die spezielle Begabung Abraham Röntgens heraus. Seine Stärke ist die Ornamentik. Sie erinnert in den Motiven, dem Muschelwerk mit Reihern, Kräutern, manchmal an Hoppenhaupt, behält aber doch ihre eigene Note, eine unverkennbare Selbständigkeit. Möbel aus dieser Periode sind im Besitz des Grafen Wied, schwere Kommoden mit Löwenfüßen und Bronzegriffen, eine von 1759; dann in Wiesentheid Marketeriekommoden mit Würfelmuster, das in Deutschland häufig vorkommt, in Eltville ein Schreibschrank. Etwas später Tische aus Obstholz mit Bronzebeschlag in München (Residenz), Schloß Wiesentheid, Schloß Pommersfelden, Schloß Baden-Baden. Charakteristika sind die geschnitzten Geißfüße aus hellerem Holz, durch langen verjüngten Auslauf in die dunklere Zarge eingezapft. Dann Kommoden. Der Körper mit drei



492. Abraham und David Röntgen.  
Schreibtisch, gefertigt für Kurfürst Johann Philipp von Walderdorf  
Frankfurt, Sammlung Baron Albert von Goldschmidt-Rothschild

Schubladen, zusammengefaßt, ruht gleichsam auf einem Untersatz mit geschnitzten Geißfüßen und gefaßter Zarge (Schloß Baden-Baden). Ganz ähnlich ein Pultschreibtisch mit Kommodenunterbau, eigentlich die Hälfte eines Schreischrankes im Museum Darmstadt, in Schloß Baden-Baden. Etwas später, feiner, die Pultschreibtische auf hohen Füßen in Wiesentheid und Baden-Baden. Dann, an die ältere Form der Klapptische mit versenkbarem Einsatz sich anschließend ein Schreibtisch mit Rocaille-Schnitzwerk an der eingeschnittenen Zarge, am Knie und Fußende in Berlin (Privatbesitz und Schloßmuseum).

Diese Möbel mit fülligem Schnitzwerk leiten über zu den Hauptwerken dieser Periode, den Möbeln, die Abraham Röntgen für den Kurfürsten von Trier, Johann Philipp von Walderdorf (1756–1768) gefertigt hat. Ein schwerfälliger Pultschreibtisch mit Kommodenunterbau (Mannheimer Schloßmuseum) hat an der ausgeschnittenen Unterkante Schnitzwerk, an den Ecken verwilderten Bronzebeschlag, auf dem Klappdeckel eine Elfenbeineinlage, Christus und die Gärtnerin. Ein Stuhl im Kunstgewerbemuseum Köln (mit Monogramm des Kurfürsten; Abb. 494) hat nur in den Keulenenden deutliche Reminiszenzen an das englische Möbel. Die Einlagen aus gefärbten Hölzern kennt das holländische Möbel dieser Zeit, aber mit anderen Mustern. Noch mehr bewegt ist die schwungvolle Umrißlinie eines Kanapees mit Geißfüßen (Schloß Büdingen), an dem alle Flächen vorzüglich gezeichnete Marketerie tragen, Kinderszenen und Muschelwerk. Die ornamentale Ausgelassenheit der Lehne ist nur im Deutschland des Rokoko denkbar. Prunkvoller und feiner ist ein Klapptisch im Kunstgewerbemuseum Frankfurt mit Einlagen aus Elfenbein, Perlmutter und Messing (Abb. 493). Ein weitmaschiges Netzwerk mit weißen Blüten gliedert das Furnier der Zarge. Statt des Schnitzwerkes rahmt ungemein zierlicher Bronzedekor, Muschelwerk mit Blumen und Reiher, die Kanten und das Knie. Die gleichen Motive in Elfenbein, Perlmutter und Messing umfassen das Feld der Platte. Das Hauptwerk Abraham Röntgens, eines der wichtigsten deutschen Prunkmöbel, ist der Pultschreibtisch bei Baron A. von Goldschmidt-Rothschild auf Schloß Grüneburg in Frankfurt (Abb. 492). Am schweren Unterbau mit geschweiften Füßen sind alle englischen Reminiszenzen ausgeschaltet. Die Kurven des Umrisses kehren am Möbel überall wieder und machen den Aufbau zum ornamentalen Gebilde. Nur in Deutschland ist diese freie Rokokoform möglich. Das Schreibpult mit Klappdeckel ist mit einem geschweiften Aufsatz in Tabernakelform bekrönt, den das Trierer Wappen (im Anschluß an einen Stich von Habermann) und das Porträtmedaillon des Kurfürsten dekorieren. Die komplizierte Inneneinrichtung kennt schon alle Geheimnisse, die später die Möbel David Röntgens berühmt gemacht haben. Der Deckel des Pultes trägt Einlagen mit Elfenbein und Perlmutter, Architekturperspektiven mit Durchblicken, bevölkert von allegorischen Figuren der Gerechtigkeit und Liebe, mit Engeln, die seitlich eines Thrones mit dem Monogramm D. P. C. agieren. Diese Einlagen sind in der Zeichnung nicht gerade vollkommen. Sie zeigen in der Wahl des Materials und in der Technik noch deutlicher den Zusammenhang mit der rheinischen Tradition, mit den Schränken von Nestfell in Bruchsal oder mit dem Chorgestühl von Schacht in der Kartause in Mainz. Der starken, perspektivischen Verkürzung entspricht die tiefenmäßige, durchbrochene Bronze. Stilistisch und technisch anders sind die seitlichen Einlagen, Schäferszenen, Hirten mit Kühen nach einem Stich von Berchem, Schäfer und Schäferin. Sie verraten





493. Abraham Röntgen, Klapptisch um 1760–65  
Frankfurt a. M., Kunstgewerbemuseum

die Hand des David Röntgen. Durch das Todesjahr des Kurfürsten (1768) ist die Entstehungszeit dieser Möbel annähernd festzulegen.

In den späteren Arbeiten macht sich der Einfluß des Sohnes immer mehr geltend. Wenn auch zunächst die alten Formen beibehalten werden, die Erleichterung, Modernisierung des Aufbaues, die Vereinfachung des Umrisses, das Verlassen der Kurven, die Vermeidung des Schnitzwerkes sind Zeichen der Beruhigung, des Ausgleichs, der Abkehr vom Ornamentalen, einer Reaktion, die man nur dem jüngeren Meister zutrauen kann. Auch die Möbelmodelle ändern sich, sie nähern sich mehr dem französischen Geschmack, und entscheidend ist, daß gleichzeitig mit dem französischen Möbel des späten Rokoko jetzt die bunte Marketerie mit figuralen Motiven, mit Blumenstillleben das Übergewicht erhält, daß Elfenbein und Perlmutter verschwinden. In diese Epoche des Überganges zwischen 1765–70 gehört ein Prunkmöbel des Kunstgewerbemuseums Kopenhagen, ein Schreibschrank von spezifisch deutschem Typus (Abb. 490). Der Aufsatz ganz provinziell, altertümlich (wie bei einer Mainzer Tischlerzeichnung von 1728 in der Berliner Kunstbibliothek) ist durch ein überhöhtes, im Halbrund geschlossenes Mittelfach mit Uhr gegliedert. Außer der altertümlichen Form weist auch die unruhige, phantasievolle und ungemein sicher gezeichnete Marketerie mit Muschelwerk und Blumen noch auf Abraham Röntgen. Die gleichen Motive der

Marketerie kommen noch auf anderen Möbeln vor, auf einem Sekretär in Würzburg, dessen allseitig ausgebauchter Unterteil auf geraden schlanken Füßen ruht, dessen Ober-  
 teil schon geglättet ist (Abb. 491). Auf einem Pultschreibtisch bei H. Ball (Berlin 1929) und auf einem Pultschreibtisch bei E. M. Hodgkins (Paris 1928), der auch dem französischen bureau à dos d'âne sich nähert. Die Felder der Klappdeckel und der Seiten nähern sich noch mehr der geometrischen Form; sie sind gefüllt mit schweren Rosen und anderen Blüten, die noch stärker den flächenhaften Eindruck suchen, als die figuralen und ornamentalen der älteren Zeit. Auch die leicht sichtbare Signatur in Kapitalen an der Vorderseite: Röntgen fecit a Neuwied läßt eher an den jüngeren Meister als Autor denken. Gewiß ist alle stilistische Zuschreibung bis zu einem gewissen Grad Gefühlssache. Namentlich beim Möbel, dessen Ausführung in der großen Werkstatt immer den Gesellen überlassen blieb, wo nur der Entwurf Sache des Meisters ist. Aber gerade deshalb sind die allgemeinsten Stilmerkmale die wichtigsten. Da, wo sich schon der neue Stil mit deutlicher Sprache meldet, muß der alte Meister, auch wenn er tatsächlich noch am Werk beteiligt ist, der jungen, stärkeren Kraft die Führung überlassen haben.



494. Abraham Röntgen, Stuhl mit Einlagen  
 Köln, Kunstgewerbemuseum

## DAS ENGLISCHE MÖBEL IM 18. JAHRHUNDERT

MAN hat die Literatur des 18. Jahrhunderts mit einer Fuge verglichen: die drei großen Kulturvölker, die Franzosen, die Engländer, die Deutschen setzen der Reihe nach ihre Stimme ein, und das eine Volk führt das Thema fort, wo das andere abbricht. Der Vergleich gilt auch für die bildende Kunst. Nach der geistigen Vorherrschaft der Franzosen beginnt um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Strömung englischen Einflusses nicht nur im nördlichen Deutschland, wo das englische Hannover eine direkte Brücke bildet, auch in Skandinavien, abgeschwächt sogar in Italien und Frankreich. Deutlich fühlbar ist dieser Einfluß auf dem Gebiete der Gartenarchitektur und des Möbels. Er erscheint zuerst merkwürdig, weil doch der künstlerische Schwerpunkt auf dem Festlande liegt. Verständlich aber wird der Vorgang, wenn wir sehen, von welchen Ideen diese Strömung gespeist wird, aus welchen geistigen Zusammenhängen sie entstanden ist, wenn wir erkennen, daß Eigenschaften, die von jeher den Charakter der englischen Kunst bestimmen, jetzt als neue Ziele von der allgemeinen Entwicklung aufgenommen werden. Nationale Vorzüge konnten im späten 18. Jahrhundert zu übernationaler Bedeutung gelangen, weil ihre Komponenten sich mit Begriffen decken, die der allgemeinen Sehnsucht der Zeit entsprechen. Auf dem Gebiete der Literatur, wo der bürgerliche Roman entsteht, der Gartenarchitektur, wo der natürliche, der „englische“ Garten den künstlichen, architektonischen Garten ablöst, wie auf dem Gebiete des Möbels, wo die ornamentale Auflösung der schlichten Sachlichkeit weichen muß, kann die Entwicklung mit der übergeordneten Forderung einer Rückkehr zur Einfachheit und Natürlichkeit in Zusammenhang gebracht werden, die gleichzeitig durch die geistigen Strömungen der zweiten Jahrhunderthälfte das Evangelium einer neuen Weltanschauung wird.

Ein englisches Mobiliar von nationalem Charakter und von selbständiger künstlerischer Haltung ist erst im 18. Jahrhundert entstanden, als die kontinentale Entwicklung Zielen nachstrebte, die sich mit dem englischen Nationalcharakter nicht mehr vereinen ließen. In der vorhergehenden Zeit bildete das englische Mobiliar eine provinzielle Sonderart, in der fremde Einflüsse das Bestimmende waren. Natürlich blieb trotzdem die Eigenart; nur der rein künstlerischen Note wurde durch das Ausland die Richtung gegeben. Diese Periode fremden Einflusses von der Zeit Holbeins bis zur Epoche von Rubens und van Dyck – mit diesen Namen fremder, in England tätiger Künstler sind die wichtigsten Stationen der letzten Jahrhunderte benannt – dauerte bis zum Beginn der Ära Ludwigs XIV. Es ist kein Zufall, daß die unabhängige Entwicklung erst in der Zeit anfang, in der das absolutistische Königtum gestürzt, die



eigentliche Macht an das Parlament übergegangen war. Die künstlerische Entwicklung ist immer abhängig von der politischen Entwicklung. Die Demokratisierung des Staatswesens brachte eine Festigung des nationalen Gedankens. Dem nationalen Aufschwung folgte der künstlerische Aufstieg auf Grundlage einer neuartigen Kultur, in der nicht, wie auf dem Festland, das absolutistische Königtum, nicht eine exklusive Adelskaste, sondern eine demokratische Gesellschaft den Ton angab. Die kurze absolutistische Periode der Stuarts (1660–88), die zur Verbrämung der fürstlichen Wohnung vom absolutistischen Frankreich Prunkmobiliar holte, war mit der Übernahme der Regierung durch Wilhelm III. von Oranien vorbei. Sie hatte die endgültige Lösung von der mittelalterlichen Primitivität, sie hatte den Komfort, den Ersatz des Schnitzwerks durch Verkleidung, Markierung, Lack gebracht. Daniel Marot, der dem König für kurze Zeit nach England folgte, hat nur auf das höfische Mobiliar Einfluß gehabt. Von da ab ging die Kultur Englands ihre eigenen Wege. Die Eigenart gab der englischen Kunst die bürgerliche Demokratie.

Die Engländer haben ihrer Möbelgeschichte die einfachste, von Reflexionen am wenigsten gequälte Periodeneinteilung gegeben. Die Einteilung nach dem Material des Möbels, wobei die Könige die Kapitelüberschrift zeichnen. Die Benennungen sind natürlich nur Etiketten. Keiner der englischen Fürsten dieser Zeit hat irgendwelchen persönlichen Einfluß auf die künstlerische Entwicklung gehabt. Der holländische Import war schon vor William and Mary vorhanden. Queen Anne hat sich um Kunstfragen nicht gekümmert, und der Deutsche Georg I. kaum die englische Sprache beherrscht. Mit dieser Einteilung wird stilistischen Streitfragen von vornherein die Spitze abgebrochen. Dem age of oak bis zur Zeit der Stuart, das wir früher beschrieben haben, folgt im späten 17. Jahrhundert das age of walnut, des Zeitalters des Furniers mit Nußholz, das erst um 1730 vom age of mahogany abgelöst wird.

Das englische Mobiliar des Spätbarock, des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, der Zeit von Charles II (1660–85), William and Mary (1688–1702) und Queen Anne (1702–14), hat noch den unentschiedenen Charakter, den die Kunst der Länder an sich trägt, die vom ausländischen Vorbild abhängig sind. Man sieht dies deutlich, wenn wir die Typen von Stühlen nebeneinanderstellen, die jetzt nacheinander und nebeneinander in Mode kamen. Sie decken sich mit den Typen, die gleichzeitig genau so in Holland, Frankreich und im nördlichen Deutschland Mode waren. Das beliebte Material ist Nußholz, bis zum dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. In der Zeit der „Restoration“ herrscht der nordniederländisch-französische Typus vor mit Volutenfüßen (flemish curve, vgl. Abb. 330), Volutenstützen der Armlehne, geschnitztem Frontsteg und hoher Lehne, in deren Bekrönung das Volutenmotiv als Abschluß wiederkehrt. Auch figurale Bekrönung ist möglich. Die Rohrbespannung wird zuweilen durch Polsterung ersetzt. Auch Stühle mit gepolsterter Rücklehne mit Seitenlehne (winged chair) kamen schon in dieser Zeit auf. (Stühle in Boughton-house um 1670.)

Das ornamentale Schnitzwerk wird in der „Orange period“, die zeitlich etwa mit dem Klassizismus der Louis XIV-Zeit zusammenfällt, allmählich abgestoßen. Die Füße werden gerade, meist balusterförmig. Damit muß auch der altertümliche Frontsteg verschwinden; es bleibt als Festigung nur der ornamental gebildete Diagonalsteg. Die Lehne wird abgerundet, oft geigenförmig eingezogen. Feines Rohrgeflecht



495. Bett der Königin Anna in Hampton Court Palace. Um 1710



ist beliebt, auch Bespannung, deren Farbe oft Ergänzung findet in der Vergoldung und Fassung des Holzes (vgl. Abb. 331). Auch darin zeigt sich der Einfluß des absolutistischen Möbels. Nur die altertümlichen Typen mit hoher Lehne, die ganz mit geschnitzter Ornamentik gefüllt sind, behalten auch den Frontsteg bei. Man bringt diese Stühle gerne mit Daniel Marot in Verbindung. Die Formen der Stuhlgestelle werden auf das settee (Sofa) übertragen. (Zur Erklärung des technischen Vokubulars darf hier bemerkt werden, daß die Worte fast als Synonyma gebraucht werden. Als settee bezeichnet man manchmal die Sofabank, entstanden aus der Multipli-



496. Queen-Anne-Stuhl  
(Hoop-Back Arm-Chair)

London, Victoria and Albert Museum

kation des Stuhles; als Sofa die größeren Liegemöbel nach kontinentalem Vorbild mit gepolsterter Rücklehne. Das zweisitzige Sofa heißt auch love seat, die Bank ohne Lehne double stool. Die Nachfolger des day bed heißen couches.) Es ist in der Regel gepolstert und besitzt in der flachen Volute der Armlehne eine spezielle Form, die durch das ganze 18. Jahrhundert beibehalten wird. Sie ist heute wieder modern geworden. Nur die gepolsterte Rücklehne erträgt leichte Variationen, die für den Typus an sich gleichgültig sind. Sie wird in der Louis XIV-Zeit hoch und oft mit einer Seitenwand (wing) versehen, die in einer Kurve nach oben steigt. Der obere Rand der Lehne ist zuerst gerade geschlossen, im späten 17. Jahrhundert geschweift, in einer Kurve, die nach der Mitte ansteigt, oder in einer Doppelkurve, so daß das Sofa aus zwei gepolsterten Lehnstühlen zusammengesetzt erscheint.

Die Stühle mit hoher Lehne von vereinfachtem Umriß erhielten dann um 1690

die geschweiften Füße. Erst von da beginnt der Übergang zum speziell englischen Möbel. Der Formenwandel an sich ist europäische Angelegenheit. Die zusammengesetzte, renaissancemäßige Form geht allmählich über in die einheitliche verschmolzene Form des Spätbarock. Mittel der Verschmelzung ist die Kurve, die am Stuhl von den Füßen aus die Zarge, die Lehne ergreift. Wollte man im 18. Jahrhundert für die einzelnen Stationen ein Möbel nennen, an dem die Änderungen des Stilcharakters besonders deutlich zum Ausdruck kommt, so müßte man in Frankreich die Kommode nennen, in Deutschland immer noch den Kasten. In England bleibt durch das ganze Jahrhundert der Stuhl das Standardmöbel. Der Aufbau wird immer einfacher. Die englische Sachlichkeit hat bald nach 1700 Typen geprägt, die bis in unsere Zeit vorbildlich geblieben sind, die, das ist die Kehrseite der Medaille, immer beibehalten



wurden, nachdem sie einmal praktisch erprobt waren. War das sachliche Bedürfnis befriedigt, dann war der Erfindung genug getan. Die weiteren Veränderungen berühren Differenzen, die stilgeschichtlich meist nur Nebensächlichkeiten sind. Sie müssen hier beschrieben werden, weil die ganze englische Terminologie auf diese kleinen Unterschiede eingestellt ist.

Die Umformung der Füße, der Ersatz der graden Füße durch einfache, zügige Schweifung (*cabriole leg*) ist ebenfalls eine internationale Stilerscheinung. Der Prozeß geht gleichzeitig mit der Umformung der gebrochenen Volute, der zusammengesetzten Kurve, zur einfachen bewegten Schweifung auf dem Festlande vor sich. Er entspricht dort den übrigen Stilveränderungen im Spätbarock. (Vgl. S. 344.) Damit ist der wichtigste Vorgang in diesem Prozeß auch erklärt. Möglich, daß auf diese Entwicklung auch die Klumpfüße des ostasiatischen Mobiliars Einfluß gehabt haben, das die Engländer wie die Holländer aus ihren Kolonien importierten. Die Keulenenden der geschweiften Füße, die geraden, kantigen Füße, die gekurvte Form der Armlehne, die Volutenfüße an Tischen kommen in ganz ähnlicher Art auf chinesischen Möbeln des 16. Jahrhunderts vor (Abb. 26 bei Odilon Roche, *Chinesische Möbel*). Aber es gibt auch eingeborne Formen, auf die die Entwicklung von selbst kommen muß. Zum erstenmal erscheint dieser geschweifte Fuß auf griechischen Vasenbildern des 5. Jahrhunderts v. Chr. Ebenso wie die Griechen können die Engländer in diesem Umbildungsprozeß von der komplizierten Barockform zur einfachen Spätbarockform diesen geschweiften Fuß von neuem gefunden haben. Die Form wurde auch in England bald naturalistisch interpretiert, entsprechend den *pieds de biche* in Frankreich, den Geißfüßen in Deutschland. Man wählte den Vogelfuß, der mit seinen Krallen eine Kugel umspannt (*ball and claw foot*), der seit etwa 1710 auftaucht. Ein Motiv, das die deutsche Spätrenaissance des 17. Jahrhunderts schon kannte (vgl. Abb. 290), das in England vielleicht chinesischen Bronzen entlehnt ist. Dazu besteht noch eine vereinfachte Keulenform (*club foot*), auch „vielleicht“ nach chinesischem Vorbild. Die Lehne wird nach festländischem Vorbild vereinfacht. An Stelle der durchbrochenen, geschnitzten Lehne wird die geschweifte bequemere Lehne mit Mittelbrett bevorzugt. Dieses Mittelbrett, zuerst gerade, dann geschweift, vasenförmig und schließlich in reichen Kurven aufgelöst, wird der Träger ornamentalen Gedankens.



497. Windsor-Stuhl  
Aus Lacock Abbey



498. Settee aus Nußholz. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts  
London, Victoria and Albert Museum

Der typische Queen-Anne-Stuhl (Abb. 496) ist charakterisiert durch die schwere, barocke Kurve in der geschweiften hohen Lehne, mit vasenförmigem oder geigenförmig gekurvtem Mittelbrett zwischen seitlichen Pfosten, die leicht gekurvt sind, bald durch eine untere Einknickung (hitch) geigenförmigen Umriß annehmen. Die Zarge ist an den vier Ecken regelmäßig abgerundet, das Polster gewöhnlich eingelegt. Die vorderen Füße sind übereck gestellt; die Schweifung der Füße ist so straff, daß sie an sich die Standfestigkeit garantiert und die Stege entbehrlich macht, die von etwa 1700 ab verschwinden. Die rückwärtigen Füße sind am Anfang und am Ende der Periode kantig (wie beim chinesischen Stuhl), leicht schräg gestellt, nur in der mittleren Zeit passen sie sich der Form der vorderen Füße an. Die Armlehne, in den älteren Beispielen nach oben geschweift, mit leichter Volute endigend, wird später nach holländischem Vorbild horizontal gelegt und nach der Seite ausgekurvt (Abb. 498). Gelegenheit zur Ornamentierung bieten beim vornehmen Möbel nur zwei Stellen: das Mittelbrett der Lehne, das manchmal Marketerieeinlagen erhält, und die Schultern der Füße, die bald eine Muschel in Relief tragen, später mit reichen Ranken, dann in der Zeit Georgs I. mit Löwenmasken dekoriert werden. Entsprechend sind die Endformen der Armstützen



499. Settee aus Nußholz. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts  
London, Victoria and Albert Museum

als Tierköpfe (Adler) gebildet. Diese Ornamentik und die Kurvierung von Lehne und Füßen sind die auffallenden Zugeständnisse an den Zeitstil.

In dieser typischen schweren Form ist der Queen-Anne-Stuhl – auch Hogarth-Stuhl benannt, weil er noch auf den Interieurs von Hogarth (*Lady's last stake* 1759) zu sehen ist – schon eine englische Spezialität, wenn auch der Typus an sich nicht englisches geistiges Eigentum ist. Der holländische Stuhl der gleichen Zeit unterscheidet sich hauptsächlich durch die Schwerfälligkeit der Proportionen. Die geschnitzte Lehne mit Mittelbrett kommt in ähnlicher Ausbildung im nördlichen Deutschland vor; anders geformt ist der einfache Stuhl im südlichen Deutschland und im nördlichen Italien. Sachlich und ästhetisch bedeutet der Queen-Anne-Stuhl schon eine Leistung. Die stilistische Neutralität hat ihn dem modernen Empfinden wieder nahegebracht. Vorzüge des originalen Möbels sind wie immer handwerkliche Sauberkeit in der Bearbeitung des obligatorischen Nußholzes, in der Polierung, die nur ausnahmsweise durch Lack ersetzt wird.

Das Sofa (settee) wiederholt die Formen des Stuhles. Die einheitlichen Formen kommen auch in der Queen-Anne-Zeit noch vor (Abb. 498), häufiger sind die zusammengesetzten Formen. Das primitive, ungemein sachliche Prinzip, die größeren Sitzmöbel



durch Multiplikation von einfachen Formen zu bilden (Abb. 499), bleibt dann durch das ganze 18. Jahrhundert. Man müßte neben dieser Simplizität französische oder deutsche Formen des Sofas für phantastische Übertreibungen erklären. Die Einfachheit ist Grundeigenschaft des englischen Möbels. Praktische Rücksichten gehen den ästhetischen Bedürfnissen vor. Sachlichkeit und Bequemlichkeit sind unerläßliche Forderung. Repräsentativen Bedürfnissen kommen die Bezüge entgegen, die beim vornehmen Möbel aus kostbaren Stoffen bestehen: Wirkteppichen, Stickereien und vor allem aus Sammet, der seit der Einwanderung der französischen Emigranten im Lande hergestellt wird.

Das Schrankmöbel hat im englischen Mobiliar viel größere Bedeutung als im französischen. Auch das ist ein Faktum, das Rückschlüsse auf den Charakter des Möbels zuläßt. Diese Bedeutung brachte aber nicht einen Reichtum an Typen mit sich, nur Mannigfaltigkeit in den Variationen, in der Art der Zusammensetzung. Grundformen der Schrankmöbel sind streng genommen nur Lade und Kabinett. Die Lade hat Schubladen (chest of drawers), das Kabinett hat Türen. Die Form ist bei beiden gleich: ein rechteckiger Kubus. Dazu kommt als Zwischenform noch das abgeschrägte Pult. Alle Variationen ergeben sich durch Zusammensetzung dieser Grundformen unter sich und mit dem Tisch. Die Wahrung der geraden Wände des Kubus ist Bedingung, die durch das ganze 18. Jahrhundert festgehalten wird. Die kontinentale Schweifung der Flächen wird soviel wie möglich gemieden. Der Anschluß an den internationalen Barock zeigt sich wieder nur in Nebensächlichkeiten, in der Form des Giebels, in den Kugelfüßen, in der Bildung der Füße, die die gleiche Stufenleiter durchlaufen wie am Stuhl, zuerst gedreht, dann volutenförmig und schließlich geschweift sind. Deutlicher wird der Anschluß an Forderungen des Zeitstils in der vorübergehenden Verkleidung des Holzes mit Marketerie und Lack, die etwa von 1680–1720 dauert (Elfenbein und Perlmuttereinlagen nach spanischem Vorbild hatte man im Barock gekannt), bis mit der exklusiven Anwendung des Mahagoni der flächenhafte Dekor abgelöst wird von einem zeitgemäßen Schnitzstil. Für diese Jahre um die Jahrhundertwende wird bei Tischen und Kabinetten, weniger häufig bei Kästen und Kommoden, die Dekoration mit Blumenmarketerie in einem Umfang angewendet wie in keinem anderen Lande.

Die farbige Marketerie ist eine Mode von kurzer Dauer, sie verschwindet wieder in den Jahren um 1715–1720; erst am Ende des Jahrhunderts wird sie unter veränderten Bedingungen in anderer Form durch Chippendale, Hepplewhite und Sheraton wieder belebt. Eine Mode, die vom Festland übernommen ist, wie man schon daraus ersieht, daß sie plötzlich auftritt, ihren Höhepunkt schon in den Jahren nach der Thronbesteigung Wilhelms III. erreicht und daß sie keine Entwicklung zeigt, wenn man nicht die allmähliche Vergröberung als solche auffassen will. Man möchte an holländischen Einfluß denken, da dort ähnliche Möbel, wenn auch selten, vorkommen, aber die mindere Qualität der holländischen Marketerie und die konventionelle Form der holländischen, dekorativen Motive zwingt zu dem Schluß, daß beide Länder von einer dritten Quelle ihre Anregung geholt haben, nämlich von Frankreich. Die französischen Möbel der Zeit vor Boule dürfen als direkte Vorbilder angesehen werden (Abb. 335). Die Schwenkung von den architektonischen, geschweiften und gedrehten Formen zu den glatten Flächen, die nach Dekoration mit eingelegter Arbeit verlangten, war hier schon längst voll-



Settee, geschnitz und vergoldet. Um 1720—1730. Ehemals in Stowe House  
New York, Metropolitan Museum







500. Mahagoni-Settee, um 1735  
Penshurst Place, Kent

zogen. Der Einfluß Frankreichs war seit den Tagen der letzten Könige aus dem Hause Stuart, der Bewunderer und Nachbeter Ludwigs XIV., besonders seit Karl II., der jahrelang am Hofe des Franzosenkönigs gelebt hatte, keine singuläre Erscheinung. Motiv der farbigen Marketerie ist von Anfang an naturalistisches Blumenwerk mit Bevorzugung von Tulpen, Rosen, Jasmin, später vermischt mit krausem Akanthusblattwerk (seaweed oder endive marquetry), das dann um 1710 übergeht in eine geometrische Stilisierung, Rankenwerk in der Art der späten Ornamentik Boulles (Schreibtisch in Windsor Castle, wahrscheinlich aus dem Besitz König Wilhelm III., um 1690). Die Verwendung der Tulpen und anderer Blumen als bevorzugtes Ornamentmotiv hat (wie S. 342 erwähnt) einen alten Stammbaum. Sie ist damals schon längst Zeiteigentum. Sie hält sich auf Goldschmiedearbeiten, bis sie mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts dem Akanthus und Bandwerk weichen muß. Als stilistische Parallele könnte aus der gleichen Zeit in England das so berühmte und geschätzte dekorative Schnitzwerk Grinling Gibbons angeführt werden, das naturalistischen Kombinationen von Blumen breites Feld gewährt. Es hat wieder Parallelen in der holländischen Kunst, den geschnitzten Stilleben von Laurent van der Meulen (1645–1719) und in Deutschland. Die dekorative Anordnung nimmt beim Möbel allmählich stereotype Formen an. Die vollständige Füllung der Flächen wird abgelöst von einer Felderteilung, einer Gliederung durch ein mittleres Oval mit vier Segmenten bei den größeren Flächen an Türen, während an Schubladen kleine, liegende Füllungen mit abgerundeten Schmalseiten bevorzugt werden.

Neben der Marketerie kommt auch Lack als Verkleidung vor. Die Vorliebe für ostasiatische Kunst hat in England zu gleicher Zeit eingesetzt wie auf dem Festland; England geht sogar führend voran, seit der englische Handel durch die Gründung der ostindischen Kompanie (1600) einer der Kanäle wurde, durch die ostasiatische Kunst nach Europa floß. Auch die Verwendung von „Indian lackwork“ (Bezeichnung für China- und Japanlack), geschnittenem Flachlack, Koromandel- und Relieflack war eine vorübergehende Mode wie auf dem Festland. Sie dauerte zuerst etwa von 1680–1730, trat dann zurück und erwachte von neuem um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Die Perioden folgen auf dem Festland in der gleichen Reihenfolge. Die Wertschätzung des Lackes führte schon früh zur Nachahmung. Wie in Frankreich durch die Martin, entstanden in England Fabriken von „Indian lackwork“. 1688 publizierten John Stalker und George Parker „a Treatise of Japanning and Varnishing“ und begründeten damit einen Spezialzweig technischer Literatur. Bekannt sind Edwards and Darlys Vorlagen für Verzierungen im chinesischen Geschmack (1754), Kopien nach chinesischen Vorlagen, verbunden mit kontinentalen Rokokoideen. Der Gebrauch des Lacks blieb beschränkt. Am häufigsten ist er verwendet bei Kabinettschränken auf geschnitztem und vergoldetem Gestell, mit geschweiften Füßen und durchbrochener Zarge aus Blumenwerk und Putten. Die Form des Schnitzwerkes muß damals östasiatisch empfunden worden sein. Weiter bei Schreibtischen im Typus des bureau ministre mit Knieloch, und bei Kommoden. Seltener bei großen Kabinetten auf Kommodenunterbau, Kommoden auf hohen Füßen (chest of drawers), bei Stühlen und Spiegeln.

An die Stelle des Schnitzwerkes konnte das Gesso treten, eine Art von Stuckmasse, die mit dem Pinsel aufgetragen und dann geschnitten wurde. Man hat das Verfahren aus Italien übernommen, man hat es verwendet wie in Süddeutschland für Ornamentik von leichtem Relief, die als Ergänzung des plastischen Schnitzwerkes diente. In England scheint die Vorliebe für diese leichte, aber nicht sehr dauerhafte Technik sich nicht sehr lange gehalten zu haben. Die Möbel mit Gesso-Dekoration reichen von etwa 1680–1730.

Eine vierte Art der Verkleidung, der Beschlag mit Silber, war nur für kurze Zeit, am Ende des 17. Jahrhunderts, Ausfluß absolutistischer Gesinnung. Die Silbermöbel sind hier ebenso eine Ausnahme wie auf dem Kontinent. In Windsor Castle ist ein Tisch mit gedrehten Füßen aus dem Besitz Karls II. (um 1680) und ein Tisch mit figuralen Stützen aus dem Besitz Wilhelms III., gefertigt von Andrew Moore (um 1700) und einige Spiegel. In Knole Park ein Tisch mit Volutenfüßen, Gueridons, Spiegel. Damit ist die Liste dieses Prunkmobiliars so ziemlich erschöpft.

Marketerie und Lack werden neben dem einfarbigen Nußfurnier den Tisch- und Kastenmöbeln aufgelegt, ohne daß die Grundform geändert wird. Die Grundform behält ihre primitive Sachlichkeit mit der klaren Funktion der Komponenten.

Das wichtigste Kastenmöbel ist die Kommode (chest of drawers; das Wort commode ist ohne Grund für die französische Form reserviert). Die Truhe oder Lade (chest = Kiste), die bisher allein zur Aufnahme von Kleidern gedient hatte, wurde ersetzt durch ein Möbel mit Schubladen. Vor 1680 ist die Form bereits sehr verbreitet. Bekannt war der Typus, wie in Deutschland, schon seit der Gotik. Schon 1599 wird die chest of drawers in der Literatur genannt. Der hohe Typ, meist auf einem tischartigen Unterbau





501. Englisches Kabinett mit eingelegten farbigen Hölzern, um 1690  
Berlin, Schloßmuseum



(chest of drawers on stand), hält sich lange neben dem niedrigen Typ, der simplen Kiste. Die Kommode der Queen-Anne-Zeit hat drei oder mehr Schubladen und ruht auf Kugelfüßen. Sie wird durch den profilierten Sockel und ein etwas vorragendes oberes Brett abgeschlossen. Sie übernimmt dann später die geschweiften Füße oder den ausgeschnittenen Brettersockel, der selbst wieder mit einer oder mit mehreren Schubladen versehen sein kann, der sogar tischartige Form annehmen kann. Für das Gestell stehen wieder gedrehte und geschweifte Füße zur Verfügung wie beim Tisch. Die Weiterbildung ergibt sich auch hier durch einfache Addition. Hat der Unterbau statt der Tischform die Kommodenform, mit anderen Worten: stehen zwei Kommoden aufeinander (double chest), von denen die obere meist etwas verjüngt ist, so entsteht der hohe Schubladenkasten mit acht oder neun Schubladen (Abb. 504), auch tallboy genannt. Es ist dies eine rein englische Form, die seit etwa 1700 bekannt ist, die in der Spätrokokozeit auf dem Kontinent als Pfeilerkasten übernommen wird. Der große Kasten (wardrobe) mit Kommodenunterbau und zwei Türen scheint erst in der Rokokozeit allgemeine Verbreitung gefunden zu haben.

Als Abart der Kommode kann das Bureau betrachtet werden, ein Schreibpult, das innen Schubladen und seitliche Fächer enthält wie der Sekretär. Das Pult ist abgeschrägt und verschlossen mit einem Klappdeckel, der geöffnet eine Schreibfläche bietet. Es ruht auf einer Kommode oder auf einem Tisch. Ist am kommodenförmigen Unterbau für die Füße ein Raum ausgespart, dann ergibt sich die bureau-ministre-artige Form, die mit dem modernen Schreibtisch Ähnlichkeit hat. In Frankreich kennt man sie seit Boulle. Auch die Pultform ist keine englische Erfindung, die geschweifte Pultform kommt schon gleichzeitig im Louis XIV-Möbel vor; nur die primitive Redaktion des Kastens mit abgeschrägten Ecken ist englisch. Dieses Bureau wird gewöhnlich erweitert, mit einem kabinettförmigen Aufsatz versehen, der im Innern ebenfalls Schubladen und Fächer birgt. Die kombinierte Form ergibt das bureau-cabinet, das etwa dem deutschen Schreibschrank entspricht. Ein praktisches und beliebtes Möbel, das ebenfalls durchs ganze 18. Jahrhundert geblieben ist, das einzige Möbel, das meist auch eine etwas reichere Ausgestaltung erhalten hat. Es ist mit zwei Türen verschlossen, die manchmal Spiegel tragen, oben gerade oder mit einem Doppelbogen abgeschlossen; der Doppelbogen ist dann wieder mit einer einheitlichen Schweifung zusammengefaßt. In diesen spärlichen Modulationen lebt sich der englische Barock aus. Größerer Beliebtheit erfreut sich eine andere Art der Bekrönung, die durch das 18. Jahrhundert geblieben ist: zwei gebrochene Giebel, die ein mittleres Aufsatzstück umschließen. Alle weiteren Unterschiede gehören in das Gebiet der Ausstattung, die den Typus nicht berührt.

In diesem spärlichen Vorrat von Typen haben auch die nebensächlichen Möbel, wie Spiegel, Uhr, eine größere Bedeutung. Außer dem Wandspiegel mit reicher Umrahmung erscheint schon früh der niedrige Standspiegel (dressing-glass), ein beweglicher Spiegel, oben abgerundet oder geschweift zwischen zwei Stangen, auf einem Unterbau mit Schubladen, der auch wieder die Form der Schreibpulte annehmen kann. Von den Uhren erhalten die kleine Standuhr (bracket clock) und die große Kastenuhr (long-case clock) ihre typische Form schon in dieser Zeit. Nachdem einmal bei der Kastenuhr für das Gehäuse die Gliederung in Sockel, Schaft und Haupt übernommen ist, wie auf dem Festlande, folgte die weitere Ausgestaltung mit Marketerie, Lack oder

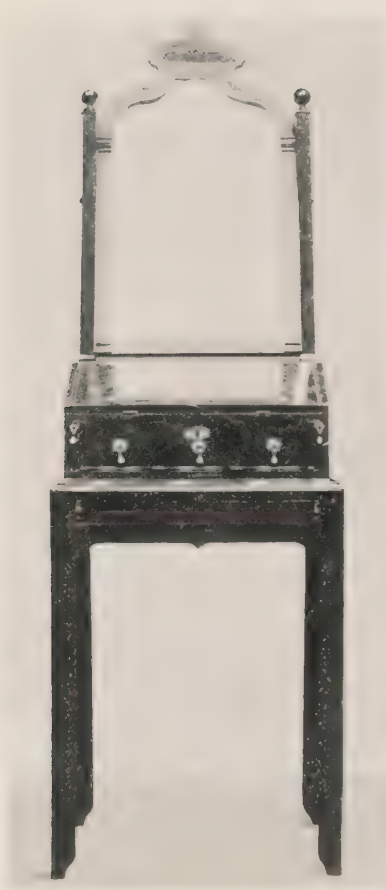


502. Kommode mit Lackmalerei in Schwarz und Gold, um 1700  
England, Privatbesitz (Baron de Meyer)

gewöhnlichem Furnier den gleichen Moderichtungen wie beim Möbel. Nur das Oberteil erhält durch kleine Säulen, durch Giebel oder geschweiften Abschluß eine speziell englische Note.

Eine wichtige Rolle spielt hier wie auf dem Kontinent das Kabinett (cabinet). Vom Festland übernommen, hat es sich rasch akklimatisiert. Das ganze 17. und 18. Jahrhundert hindurch hat es seine typische Form beibehalten. Ein Kasten, verschlossen durch zwei Türen, enthält im Innern ein Mittelfach mit kleiner Tür, umgeben von Schubladen. Oben ist der Kasten abgeschlossen durch ein etwas vorragendes Gebälkgesims, oft mit halbrundem Fries. Für den Unterbau bestehen verschiedene Möglichkeiten. Ein tischartiges Gestell mit zwei Schubladen, auf vier oder sechs Füßen, ist die gewöhnliche Form (cabinet on stand); seltener ist ein kommodenartiger Unterbau mit Schubladen.

Eine Abart des Kabinetts ist der *secretaire*. Auf dem Unterbau in Kommodenform sitzt, etwas zurückgesetzt, das Kabinett mit Klappdeckel, der aufgeklappt als Schreibfläche dient. Eine neue Erfindung ist auch dieser Typus nicht. Das spanische Schreibkabinett und der holländische Tischrack sind unmittelbare Vorläufer dieser Form, als deren Prototyp der italienische Schreibschrank der Renaissance anzusehen ist. Wichtig ist der englische Typ deshalb geworden, weil er als endgültige Redaktion das 18. Jahr-



503. Dressing-table  
des frühen 18. Jahrhunderts  
London, Victoria and Albert Museum

hundert hindurch geblieben ist und weil er von England aus in der ausgehenden Rokokozeit wieder auf das Festland zurückgewandert ist.

Der Tisch hat vier Füße, die gewöhnlich durch einen Steg mit Mittelscheibe und geschweiften Doppelgabeln an den Enden verbunden sind. Die Füße, wie bei den Stühlen im späten 17. Jahrhundert, gedreht oder balusterförmig, erhalten dann, entsprechend dem kontinentalen Möbel, schwerere, geradegezogene Volutenform, später, in der „cabriole period“, werden sie geschweift. Die Zarge und die viereckige Tischplatte sind meist dekoriert mit den nämlichen Mustern wie die Kabinette; auf der Platte in der Mitte das Ovalmotiv, am Rand und an der Zarge die kleinen abgerundeten Felder mit Blumen. (Ein Tisch in Drayton hat eine Scagliola-Platte.) Später sind sie geschnitzt. Die Arten des Tisches sind mannigfaltiger als auf dem Festland. In der „cabriole period“ gibt es den großen, meist ovalen oder runden, klappbaren Eßtisch (dining-table), an dem nur die Füße geschnitzt sind, die side-tables mit geschweiften Füßen mit Claw-and-ball-Enden, geschnitzter Zarge mit Fries, oft mit Marmorplatte; die tragbaren kleinen Tischchen mit Galerie am Rand der Platte, der Schaft auf drei Füßen (tripodstand). Ähnlich die kleinen Kerzentischchen (candle-stands), die candle-shades und screens an Licht- und Ofenschirm. (Die Dreifußenden schei-

nen französischem Vorbild, Zeichnungen von Bérain, nachempfunden zu sein.) Auch die gate-leg-tables bleiben nach wie vor im Gebrauch, sowie die card-tables (Spieltische) mit Klapp-Platte, die oft mit einer Nadelarbeit bezogen war. Am deutlichsten zeigt sich der französische Einfluß bei seltenen, vergoldeten Prunktischen. Löwenköpfe (um 1720) am Knie, Akanthuskartuschen in der Mitte der Zarge und Bandwerkornament auf der Platte. Es sind Ziertische, deren Dekoration zum Teil in Stuck (gesso) ausgeführt ist. Die prunkvollen Konsoltische haben am meisten Ähnlichkeit mit den kontinentalen Vorbildern.

Das vornehme Bett der Queen-Anne-Zeit ist, wie auf dem Festland, ein Stoffbett, die gleiche prunkvolle Maschinerie mit Vorhängen, cantonnières an den Ecken, Lambris, Kränzen, aus dem gleichen Stoff wie die Überzüge der Möbel. Das ganze Holzgerüst ist durch Stoff, Damast oder Samt verdeckt. Die Gesamtform bildet im geschlossenen Zustand einen Stoffkubus. Der dekorative Hauptteil ist die Kopfwand, die meist in vielfach geschweiftem Umriß hoch hinaufgeführt ist. (Queen Annes-Bett in Hampton





504. Queen-Anne-Kommodenschrank  
(Nach Ellwood, Möbel- und Raumkunst in England)

Court, um 1710, Abb. 495; Bett in Houghton Hall nach Entwurf von William Kent um 1730.) Die Auflösung dieses Kubus beginnt von oben. Man hat den Betthimmel abgeschrägt, durch Gesimse gegliedert, den Umriß geschweift und durch Aufsätze erleichtert. Die Rokokozeit hat die Stoffmasse noch mehr beschränkt. Sie zeigt wieder das tragende Gerüst der Pfosten.

Mit diesen wenigen Arten ist der Typenschatz des englischen Mobiliars der Queen-Anne-Zeit und damit des englischen Möbels im 18. Jahrhundert überhaupt umschrieben. Wenn man die Eigenart Englands würdigen will, muß man auch die Posten der Soll-Seite berücksichtigen; man muß sehen, welche Typen und Formen gegenüber dem kontinentalen Möbel fehlen. Für die Typen ist die Summe bald gezogen. Mit Ausnahme des großen Kleiderschranks (cupboard, wardrobe; Chippendale sagt cloth-press), der hier zunächst noch selten ist, weil die Kleider in Schubfächern aufbewahrt werden, fehlen sämtliche Kombinationen, die die Barock- und Rokokozeit nur für den Luxus geschaffen

hat. Es fehlen die reinen Repräsentationsmöbel, wenn man nicht die prunkvolleren Beispiele des Kabinetts an dieser Stelle anführen will, es fehlen noch die feineren Boudoirmöbel. Für die einen hatte man auch keine Verwendung, die Luxusmöbel hat man im Bedarfsfalle importiert. Das englische Mobiliar der Frühzeit des 18. Jahrhunderts ist einfach, bürgerlich, es ist ein sachliches Nutzmöbel, das seinem Zweck dienen will. Repräsentation liegt ihm fern. Es ist ein sachliches Möbel, deshalb ist es schlicht, fast schmucklos. Größer würde die Summe, wenn wir die fehlenden Formen addieren wollten. Es sind wenige Einzelheiten, die das englische Mobiliar der Barock- und frühen Rokokozeit



505. Armstuhl der Chippendale-Zeit  
Paris, Musée des Arts décoratifs

aus dem Formenschatz des Festlandes übernommen hat. Am deutlichsten sprechen die Verkleidung des Holzes, Marketerie und Intarsia; weiter die Gestelle der prunkvollen Kabinette. Die Bewegung, die der neue Stil fordert, machen nur die geschweiften Formen der Füße, Lehnen, die Giebel allmählich mit. Die Kastenmöbel bleiben neutral; durch die behäbigen Proportionen unterscheidet sich die Frühzeit des 18. Jahrhunderts von der Spätzeit. In dieser Sachlichkeit, die von Rücksichten auf das praktische Bedürfnis diktiert ist, liegt auch das Geheimnis ihrer Modernität. Von den europäischen Möbeln des 17. und 18. Jahrhunderts ist das englische Möbel am leichtesten im modernen Hausrat aufgegangen, weil es am wenigsten die Zeichen seiner Zeit an sich trägt, weil es in seiner unprätentiösen Einfachheit sich modernen Räumen leicht angeschlossen hat. Damit wird zugleich eine andere Frage berührt: die der künstlerischen Be-

deutung. Nicht der Geschmack ist hier maßgebend, nicht allein der formale Wert, auch nicht die sachliche Richtigkeit, sondern ein weiterer Gesichtspunkt: wie weit ist das Möbel Ausdruck seiner Zeit, wie weit verkörpert es die Zeitstimmung, den Zeitcharakter? Die Frage, wie weit es in stilistischen Einzelheiten vom Zeitstil abhängig ist, wird dann nebensächlich gegenüber der weiteren Frage, ob das englische Möbel den geistigen Bedürfnissen seiner Zeit entgegenkommt, ob es dazu dient, unsere Ansicht über die Zeit zu vertiefen. Die Antwort ist mehr negativ. Ein französisches, ein deutsches Barockmöbel ist immer ein Beitrag zur Geschichte seiner Zeit. Die Form allein gibt uns Aufschluß über den geistigen Habitus der Zeit. Das typische englische Möbel gibt uns über das Stilwollen des Barock oder gar über die geistigen Grundlagen des absolutistischen Zeitalters so gut wie keine Auskunft. Die wenigen übernommenen

Einzelheiten sind ästhetisch nicht ausschlaggebend. Neben einem Boulle-Möbel wird das Queen-Anne-Möbel eminent sachlich, aber wie nackt erscheinen. Damit ist wieder das Positive der englischen Leistung berührt. In der Periode des Absolutismus, in der Europa französischem Vorbild nachhinkte, hat England seine kulturelle Selbständigkeit gewahrt; es hat auch im Möbel den Entlehnungen persönlichen Ausdruck gegeben und dadurch den Grund gelegt zur Blüte der nationalen Möbelkunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Ausdruck bürgerlich ist natürlich relativ zu verstehen. Er gilt nur beim Vergleich mit dem gleichzeitigen kontinentalen Möbel. Vornehm sind die englischen Möbel gewiß. Das ausgesuchte Material, die vollendete handwerkliche Arbeit, die feine Zeichnung geben ihnen gerade durch die Einfachheit den Ausdruck des Distinguierten, des reserviert Konservativen, der kühlen Noblesse, die man als spezifisch englische Note empfindet. Das englische Möbel ist viel mehr Ausdruck der Rasse als Ausdruck der Zeit. Erst im späteren 18. Jahrhundert wird wieder der Anschluß an die allgemeine Entwicklung vollzogen.

Demage of walnut, dem Zeitalter des Furniers mit Nußholz, folgt um 1730 das age of mahogany. Das Holz ist schon seit dem 17. Jahrhundert bekannt. Erst um 1730 kam es in Mode und um 1750 hat es das Nußholz wirklich verdrängt. Gegen Ende des Jahrhunderts haben dann die farbigen Einlagen wieder das Übergewicht, goldgelbes Satinholz und Sykomore (harewood). Die wachsende Vorliebe für das einfarbige, harte, dauerhafte, in seiner Stabilität wie das Eichenholz zur Schnitzarbeit einladende Mahagoni wird auch ein Grund



506. Armstuhl, um 1750  
New York, Metropolitan Museum

für die Veränderung der Form, die allmählich erleichtert wird, durch größere Feinheit und Zierlichkeit sowie durch Bereicherung mit Schnitzarbeit eine Steigerung sucht.

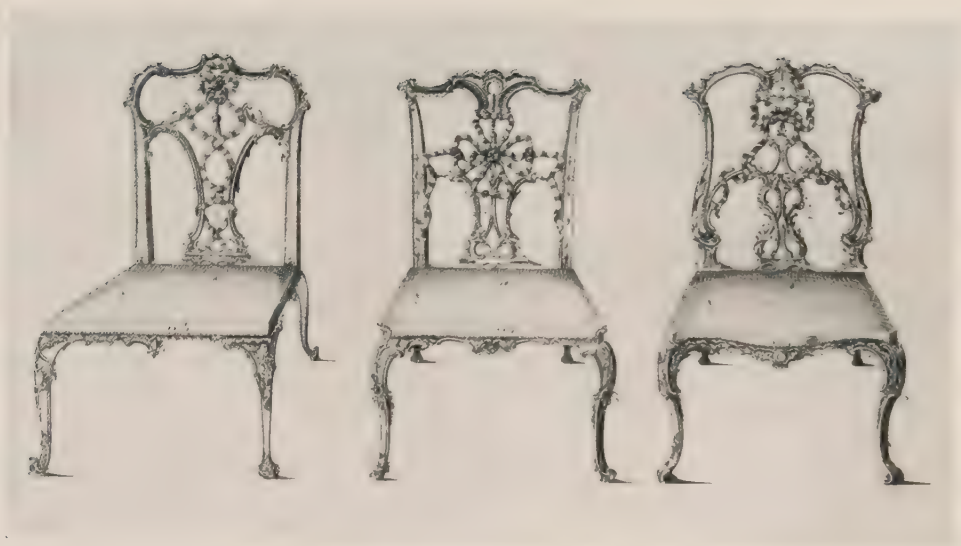
Die Übergangszeit vom Spätbarock der Queen-Anne-Zeit zum Rokoko der Zeit von Georg I. (1714–27) und Georg II. (1727–60) bis zum ausgehenden Rokoko von Chippendale ist charakterisiert, an Sitzmöbeln durch die Erleichterung der Form durch Auflösung, die am Mittelbrett der Lehne beginnt, an Tischen und Kastenmöbeln durch die Erleichterung des Kubus mittels Auflagen oder Schweifung, außerdem durch die Bereicherung mit ornamentalem Schnitzwerk und durch die Übernahme architektonischer Details. Der Prozeß des Stilwandels ist also der gleiche wie auf dem Festland. Die Motive des ornamentalen Schnitzwerkes, die auf den Knien und Armlehnen der Sitzmöbel aufgetragen werden, ohne zunächst die Form zu verändern, sind wenige:



der klassische Akanthus in verschiedenen Variationen von der Zarge aus nach unten fallend, dann figurale Motive, Löwenköpfe (um 1730), auf die wir schon oben hingewiesen haben, und Satyrköpfe (in den späten dreißiger Jahren). Es sind klassizistische Motive, die mit der schwer palladianischen Architektur der Räume zusammengehen. Sie werden abgelöst von Rankenwerk, das von einem cabochonartigen Spiegel ausstrahlt; der Spiegel hat Ähnlichkeit mit einem Knochen, der am Knie die Haut durchdringt. Die Löwenköpfe und Satyrmasken sind weniger geschmackvoll, und das dürfte der Grund sein, weshalb man dafür den Einfluß deutscher Renaissanceornamentik – seit 1714 ist mit Georg I. das deutsche Haus Hannover auf englischem Thron – verantwortlich machen will. Man hätte diese gefühlsmäßige Hypothese wenigstens durch gleichzeitige Belege aus deutschen Möbeln stützen müssen. Die gibt es nicht. In Wirklichkeit gehören diese skurrilen Formen der Übergangszeit in den größeren Zusammenhang einer stärkeren Anknüpfung an französische Vorbilder. Dieses Erstarken französischen Einflusses ist im 18. Jahrhundert an sich nichts Ungewöhnliches. Das Werk von Batty-Thomas Langley 1740 „*The City or Country Builders and Workmens Treasury of designs*“ enthält direkte Kopien nach Pineau. Wir werden eine Kodifikation französischer Entlehnungen hernach im Werk von Chippendale finden. Der erneute französische Einfluß beginnt nach dem Anfang des Jahrhunderts und wird seit etwa 1740 besonders merklich. Die Masken an den Ecken mußten in Parallele gesetzt werden mit den Bronzemasken auf Möbeln von Boulle und Cressent. Von Cressent sind auch die Espagnoletten um diese Zeit auf englischen Konsoltischen mit Volutenfüßen übernommen worden. Die reichsten Beispiele, geschnitzte Tische mit durchbrochener Zarge, mit schweren Fruchtkränzen, naturalistischem Ornament, Akanthusranken mit Lorbeerblättern, englisches Fabrikat aus der Zeit um 1750, das mit Vorliebe nach Irland exportiert wurde, hat man unter der falschen Bezeichnung „Irish Chippendale“ zusammengefaßt.

Auch die Möbel der frühen Georgian-Periode, die von dem Architekten William Kent entworfen sind, weichen vom Normalschema weit ab. Es sind Prunkmöbel für die Schlösser des hohen Adels (Devonshire House, Holkham, Houghton, Wanstead, Burlington House), bestimmt für große Prunkräume und deshalb prätentioser in Form und Farbe. Sie haben vom venezianischen und französischen Möbel stilistische Einzelheiten übernommen, ornamentale Motive klassischen Charakters, und sie sind meist vergoldet. Auch die Arten des Möbels sind bereichert. Pedestals, Side tables mit Marmorplatten, mit ornamentalen und figürlichen Stützen, Stühle mit x-Füßen. Sie sind Teil der barock-klassischen Architektur, sind gezeichnet für einen bestimmten Platz, und gehören zur Gesamtdекoration wie die gleichzeitigen kontinentalen Möbel.

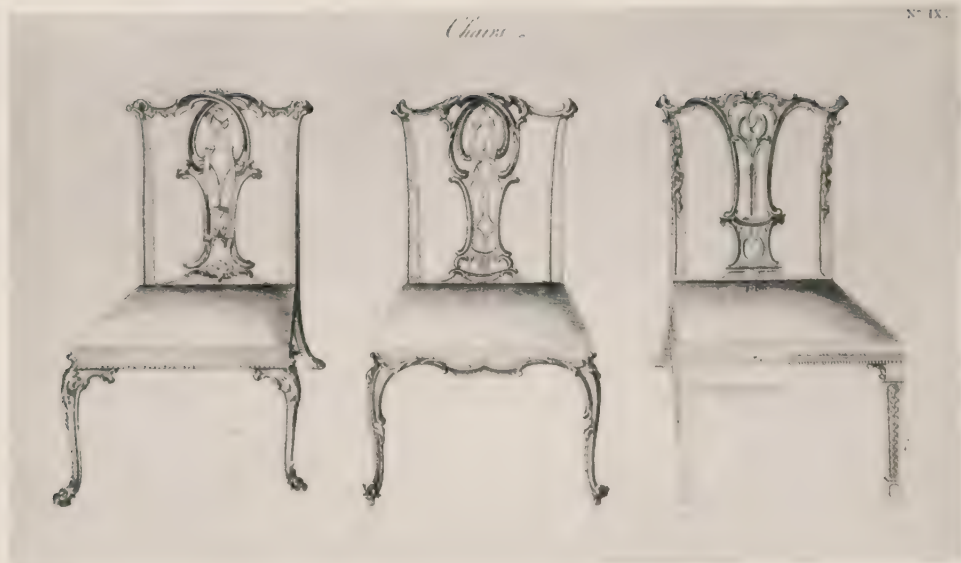
Der Träger des mehr volkstümlichen englischen Kunstempfindens war in der Georgian-Periode, der Rokokozeit, das Mahagoni-Möbel. Die Stühle bieten wieder die beste Übersicht. Wichtiger als die Übernahme ornamentaler Details ist am Sitzmöbel eine Veränderung der Lehne, die schon vor Chippendale einsetzt, der dann der neuen Lösung Allgemeingültigkeit gegeben hat. Es ist die Durchbrechung des Mittelbrettes der Lehne, die allmähliche Auflösung der barocken Fläche zur Linie, der Gesamtlehne zur ornamentalen Form. Diese Erleichterung und Auflösung, die verstärkte Bewegung, ein Entgegenkommen an die Absichten des Rokoko, hat gleichzeitig auf dem Festlande



507. Chippendale, Entwürfe für Stühle  
(The Gentleman and Cabinet Makers Director, Pl. XV)

begonnen (Abb. 471). Sie hat in Holland sogar zu ähnlichen Resultaten geführt, ohne daß Abhängigkeit angenommen werden müßte. Während in Deutschland der Umriß des Brettes beibehalten wird, die ornamentalen Figuren hineingeschnitten werden, wird hier wie in Holland das Mittelbrett aufgelöst. Es entsteht eine Steigerung von geschweiften Pfosten zu fächerartigen Formen und reicherer Figuration aus verschlungenem, geometrisch stilisiertem Bandwerk, das wieder ein entfernter Anklang an kontinentale Ornamentik ist. Diese ornamentalen Muster sind immer direkt mit der Zarge verbunden, ohne Zwischensteg. Gleichzeitig werden die Randlinien, die Seitenpfosten der Lehne vereinfacht (auch das im Gegensatz zum Festland), gerade gebildet; sie gehen ohne Unterbrechung in die rückwärtigen Füße über und enden oben in geschweifter Form, mit eingerollten Enden (*paper-scroll*, in den zwanziger bis dreißiger Jahren), bis allmählich der bogenähnliche Abschluß (*cupid's bow-back*) erreicht ist. Diese Figurationen unterscheiden sich von den Stuhlformen Chippendales nur in Einzelheiten der persönlichen Stilistik, nicht im künstlerischen Habitus. Kein Wunder, daß man sie im Handel gern mit Chippendale selbst zusammenbringt.

Um das technische Vokabular zu vervollständigen, müssen wir hier zuerst noch einige altertümliche Typen erwähnen, die um diese Zeit wieder in Mode gekommen sind. Die eine ist der sogenannte Windsor-Stuhl (Abb. 497), der vom frühen 18. Jahrhundert bis zur Neuzeit gemacht wurde. Er ist charakterisiert durch die abgerundete Lehne, durch die vertikale Stäbe gehen. Der Typ ist auch in Deutschland nicht unbekannt. Vorübergehend kommt er schon in der Barockzeit vor. Auf zeitgenössischen Abbildungen sitzt das Tabakskollegium Friedrich Wilhelms I. in Stühlen dieser primitiven Art (jetzt im Hohenzollernmuseum). Auch der zweite Typ, die Lehne mit Quersprossen in Leiterform, ist Allgemeingut. Frankreich kennt die *chaise à l'échelle* ebenso wie der übrige Kontinent; in England bleibt die Form bis zum Klassizismus.

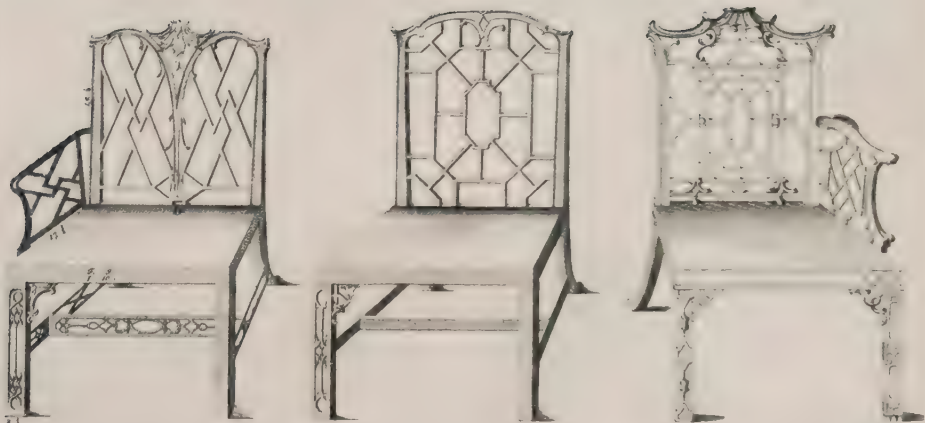


508. Chippendale, Entwürfe für Stühle  
(The Gentleman and Cabinet Makers Director, Pl. IX)

Als Rückwirkung der einheimischen, klassizistisch orientierten Architektur (eines Wren, Hawksmoor, Vanbrugh, Gibbs, Archer, Campbell, Kent) ist die Übernahme architektonischer Details anzusehen, der Konsolen, Pfeifen, Eierstäbe, Mäander, Palmetten, der Pilaster, Säulen. Der Prozeß der Übernahme der Formen der großen Architektur auf das Möbel geht gleichmäßig in allen Stilen mit klassizistischer Unterströmung vor sich. Beim englischen Mobiliar wird die Übernahme mit einer starken Reserve geübt. Die Formen sind spärlich, oft an nebensächliche Stellen versetzt, sie berühren niemals den Aufbau und sind nur angetragen wie ornamentale Floskeln.

Die Fäden der Entwicklung werden nach Mitte des Jahrhunderts, in der Zeit Georgs III. (1760–1820), vom bekanntesten englischen Kabinettmacher und Unternehmer, Thomas Chippendale, zusammengefaßt. Sein literarisches Hauptwerk „The Gentleman and Cabinet Makers Director“, 1754, ist ein Markstein in der Geschichte des englischen Mobiliars. Nicht wegen seiner möbelgeschichtlichen Bedeutung, sondern wegen seiner stilgeschichtlichen Stellung als Wegweiser nach vorwärts und rückwärts. Es ist eine Kodifikation schon lange vorhandener Formen, vermischt mit eigenen Erfindungen, es ist zugleich eine Kodifikation des fremden Formenschatzes, der Strömungen französischen und ostasiatischen Einflusses, wozu noch als englische Spezialität, die in der gleichzeitigen Architektur Parallelen hat, eine retrospektive, romantische, an die Gotik knüpfende Tendenz kommt. Alle diese bunten Fäden sind aufgenommen und zu einem neuen Gewebe verknüpft von einem geschmäckerlich feinen, empfindsamen Geist, der bei aller Anlehnung die nationale Eigenart wahrt, der bei aller Verfeinerung und Verzierlichkeit die Eigenschaften betont, die den Ruhm englischen Mobiliars ausmachen: Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit. Auch in dieser Periode einer Annäherung an das höfische Mobiliar Frankreichs bleibt das englische Möbel relativ schlicht, sachlich, es bleibt bürgerlich.





509. Chippendale, Entwürfe für Stühle im chinesischen Geschmack  
(The Gentleman and Cabinet Makers Director, Pl. XXVII)

Mit Chippendale beginnt die klassische Periode englischer Möbelkunst, die bis zum Ende des Jahrhunderts dauert. Man hat darauf hingewiesen, daß der Aufschwung auf kunstgewerblichem Gebiet sich deckt mit dem allgemeinen künstlerischen Aufschwung besonders auf dem Gebiete der Malerei, wo auf Hogarth rasch Reynolds und Gainsborough folgten, und man hat die Meister der Malerei mit dem Dreigestirn der englischen Ebenisten, Chippendale, Hepplewhite, Sheraton, in Parallele gesetzt. Der Hinweis ist richtig, aber die Parallele ist falsch. Gewiß ist auch ein stilistischer Vergleichungspunkt vorhanden, der Übergang von der frischen Lebendigkeit zur preziösen Verfeinerung. Man darf aber nicht vergessen, daß das Chippendale- oder Hepplewhite-Möbel keine individuelle Leistung ist (von Sheraton, der vermutlich überhaupt keine Möbel geschaffen hat, ganz zu schweigen), sondern ein Stilbegriff, daß die erfinderische Tätigkeit dieser Männer mehr Sammelarbeit ist, eine Zusammenstellung der gebräuchlichsten Typen, von denen nur ein Teil eigene Erfindung ist. Die Benennung der stilistischen Perioden nach Meistern erweckt die Anschauung, als ob außer den dreien in England überhaupt keine selbständigen Ebenisten gewesen wären. Von den kleineren Fabrikanten, von den großen Firmen, den Hoflieferanten, die uns durch die Subskribentenlisten in den verschiedenen Werken von Chippendale und Sheraton überliefert werden, weiß man nichts. Selten ist ein Möbel bezeichnet, wie Schränke von William Bennett. Durch den Zufallsfund von Rechnungen weiß man, daß ein Nachbar von Chippendale in St. Martin's Lane, William France, für Lord Mansfield gearbeitet hat. Aber was sagen diese wenigen Nachrichten? Der Fortschritt auf dem Gebiete des Möbels ist immer das Resultat einer langen Entwicklung, an der Generationen von Handwerkern mitarbeiten. Die Impulse gehen gewöhnlich von Außenseitern aus, von Architekten (wie später Adam), und die Architekten stehen mitten in der allgemeinen stilistischen Strömung, für



510. Mahagoni-Stuhl von Chippendale  
London, Victoria and Albert Museum

die sie im günstigen Falle die Rolle eines Anregers spielen. Eine Binsenwahrheit, die in diesem Zusammenhang wieder gesagt werden muß. Es ist reine Konvention, wenn man von Chippendale-, Hepplewhite- und Sheraton-Möbeln spricht, reine Konvention, die in der allgemeinen menschlichen Neigung begründet ist, die persönliche Leistung zu überschätzen. Nur mit diesem Vorbehalt dürfen die Begriffe gebraucht werden, wobei man eine gewisse Berechtigung zuge stehen darf, daß die besten Köpfe und einflußreichsten Anreger auf dem Titelblatt einer Zeitspanne stehen, auch wenn die Werke zum geringsten Teil von ihnen selbst kommen.

Über Chippendales Leben wissen wir wenig, obwohl der Mann schon zu Lebzeiten geschätzt wurde. Er war sogar Mitglied der society of arts, der die geistige Elite Englands angehörte. Er selbst fühlte sich als Künstler, wie die emphatischen Worte der Einleitung seines Werkes deut-

lich sagen. Aber unter die Künstler wurde er kaum von seinen Zeitgenossen gerechnet, sonst hätte sich die zeitgenössische Chronik seiner Biographie etwas angenommen. Die nackten archivalischen Daten sind kurz die: 1718 wurde er als Sohn eines Schreinermeisters Thomas Chippendale in Otley in Yorkshire geboren. In den dreißiger Jahren kam er nach London. Er verheiratete sich 1748, hatte seit 1749 ein Geschäft in Court Conduit in Long Acre und seit 1753 in St. Martin's Lane. 1755 wurde sein Laden durch Brand zerstört. Aus dem Bericht darüber wissen wir, daß er 22 Arbeiter beschäftigte. 1766, als sein Kompagnon James Rannie starb, hielt er eine große Versteigerung ab. Im Alter von 62 Jahren starb er 1779 und wurde am 13. November beerdigt. Sein Sohn setzte die Firma, zusammen mit Thomas Haig, unter dem Namen Chippendale-Haig bis 1805 und allein bis 1822 fort. Im Umfang der Tätigkeit kann Chippendale mit den französischen Ebenisten verglichen werden. Die getrennten Zweige der chair-maker und der cabinet-maker (joiner) vereinigt er in seiner Person; der Inhalt seines Werkes geht weit über das professionelle Spezialistentum hinaus und hat weiteren Gesichtskreis als die Arbeiten der großen Meister des Festlandes. 1754, dann 1755 und in erweiterter Auflage auch mit französischem Text 1762 ist „The Gentleman and Cabinet Makers Director“ neu erschienen. Die rasche Aufeinanderfolge der Auflagen beweist, daß das teure Buch einem Bedürfnis entsprach.

Das Werk war in seiner Art eben doch etwas Neues. Möbelwerke mit Entwürfen von Architekten und Graphikern gab es schon längst, auf dem Festland wie in England. [Beispiel: William Jones, the Gentlemen's or Builders Companion (1739); Batty

and Thomas Langley, the City and Country Workman's Treasury of Designs (1739).]

Es waren dies meist Improvisationen von Künstlern über das Thema Möbel. Chippendales Buch war echt englisch, praktisch in der Tendenz, ein Musterbuch der Modelle, die seine Firma machen konnte und wollte, ein Geschäftskatalog für den Käufer mit praktischen Angaben über Variationen, Vereinfachungen oder Verbesserungen. Auf die Proportionen ist besonders Wert gelegt. Die Einleitung mit der Säulenordnung will ein Vertrauen erweckendes Dokument wissenschaftlichen Ernstes sein. Gewiß fehlen auch in diesem Werke nicht die Improvisationen. Die Möbel im modernen Rokoko, die french chairs, french commodes, french commode-tables, state-beds, sind stilistische Experimente im Zeitgeschmack, die wohl niemals bestellt und ausgeführt wurden. In den seltenen Möbeln der Spätzeit, in denen sich Chippendale

deutlicher an französische Vorbilder anzuschließen sucht, hat er auch die geschweifte Form der Füße bei Stühlen und Kommoden sowie auch die Muschelwerkdekoration bei Kommoden beibehalten. Die Rokokoentwürfe sind mehr eine Reverenz vor den kontinentalen Kollegen, eine Empfehlung für das verwöhnte Auge des Kenners, ein Zeichen, daß der Meister auch anders arbeiten konnte. Sie sind von gesuchter Modernität, so sehr, daß die Grenze des guten Geschmacks überschritten wird, aber sie sind provinziell, schon weil sie übertrieben sind. Bezeichnend, daß das zweite Rokoko im 19. Jahrhundert Material daraus gewonnen hat. Unter den modernen Floskeln schaut bei den Kastenmöbeln immer die einfache englische Sachform durch, die mit der Bewegung nichts zu tun haben will. Künstlerisch erreichen die Entwürfe nicht die Stufe der süd-deutschen Möbelstiche, weil dem Meister die Routine im Zeichnen und dem Stecher die überlegene Praxis fehlt. Die originalen Zeichnungen Chippendales zu seinem Werk, die in zwei Bänden des Metropolitan Museums New York und in Blättern des Victoria and Albert Museums, London, erhalten sind, beweisen, daß die Vergrößerungen nicht erst auf Konto der Stecher gesetzt werden dürfen. Man kann eher behaupten, daß der wichtigste Stecher, Matthias Darly, die Vorlagen verbessert hat. Die Muster sind auch nicht original, sie zeigen Anklänge an kontinentale Stichvorlagen. Sie stehen stilistisch auf derselben Stufe wie venezianische Möbel und wie die gleichzeitigen Stiche von Cuvilliés, mit dessen Motiven sie sich manchmal (bei den candle-stands, glass-frames, frames for marble-slabs) so berühren, daß man glauben mochte, Chippendale habe diese Erfindungen gekannt und – vergrößert. Die Originalität ist auch bei den übrigen Themen nicht immer verbürgt. Anlehnungen an den Klassizismus



511. Gotisierender Stuhl, um 1760  
New York, Metropolitan Museum





512. Armstuhl im Chippendale-Stil  
London, Victoria and Albert Museum

Adams, dessen Entwürfe Chippendale ausführte, an Vorlagen von Edwards und Darly, auf die wir sogleich zurückkommen werden, beweisen, daß fremde Gedanken, ältere und moderne englische Ideen unbedenklich herübergenommen sind. Wenn nun neben Arbeiten in französischem Rokoko solche im chinesischen und gotischen Geschmack vorkommen, kann man sich diese Formen ja noch zusammenreimen; man kann sie unter einen gemeinschaftlichen, begrifflichen Nenner summieren, der als Neigung des Rokoko für das Bewegte, Spielerische, Bizarre, Exzentrische, Seltsame, Absonderliche (the odd), das Regelwidrige und deshalb Natürliche formuliert werden darf, das man als Kontrastwert gegen die Ermüdung brauchte. Die chinesische und gotische Mode stehen noch im Dienste des Rokoko, sie sind als Nachahmungen auch Persiflagen des Stiles. Wenn aber daneben noch klassizistische Vorlagen auftauchen, scheint das, zuerst

wenigstens, doch etwas bedenklich. Man darf zwar nicht den Vergleich mit einer Geschäftsreklame des 19. Jahrhunderts heranziehen, die Möbel aller Stilarten anbietet, weil das klassizistische Detail erst in späteren Auflagen eindringt. Möglich scheint diese Weitherzigkeit, das harte Nebeneinander der verschiedenen „Stile“, nur bei einem Volke, dem das Stilgefühl nicht in die Fingerspitzen gedrunken ist, das auch den eigenen Zeitstil ganz unnaiv, als jenseits des Lebens liegend, betrachtet, in gewisser Beziehung als Mode ansieht, von der man sich in der Praxis ohne weiteres frei machen kann. Aber auch diese negative Erklärung würde nicht den Kern treffen. Alle diese Stilimitationen sind Anfänge einer Wende, des Suchens nach Neuem. Der Anschluß an ältere Vorbilder ist schon ein Zeichen der Umkehr. Alle sentimentalen Zeiten neigen zum Eklektizismus; sie fliehen in die Vergangenheit. Sie berufen sich auf Vorbilder, die sie als Stützen für den neuen Weg brauchen. Dieser Eklektizismus der beginnenden Louis XVI-Zeit ist wieder europäisches Schicksal. Wir finden ihn auch in der Malerei und in der Plastik des Festlandes. Chippendales Entwürfe stehen schon am Rande des Rokoko. Ein neuer Stil, der Klassizismus, will Wurzel fassen.

Natürlich hat Chippendale nicht als erster Motive chinesischer oder gotischer Kunst verwertet. Er ist hier nur das Glied einer langen Kette in der Entwicklung der europäischen Kunst. Auf den Einfluß der chinesischen oder richtiger gesagt ostasiatischen Kunst braucht nicht wiederholt hingewiesen zu werden. Nur die unmittelbare Quelle muß noch angeführt werden: das „New Book of Chinese Designs“ von Edwards und Darly (1754), das neben ostasiatischen Motiven (Indisch und Chinesisch



513. Schreibtisch von Chippendale, um 1740  
London, Duke of Buccleuch

werden hier ebenfalls als Synonyma gebraucht wie auf dem Festland) auch Rokoko-Ideen verwertet. (Weitere Vorläufer waren das Werk von W. Halfpenny, etwa 1750, „New Designs for Chinese Temples etc.“, William and John Halfpenny, chinese and gothic architecture, 1752, und das Werk von W. Chambers.) Auf die Zeit dieser Neubelebung des Einflusses darf hingewiesen werden. Während in Frankreich der chinesische Geschmack schon abgeflaut ist, gewinnt er in England und in den germanischen Ländern neue Stärke.

Die Anlehnung an die Gotik ist mehr eine interne englische Angelegenheit. Zunächst gehört auch das Gotische zu dieser Gruppe von Synonyma, wie das Chinesische und Indische; es deckt sich mit den Begriffen von bizarr, kapriziös, exotisch, spielerisch, von bewegt und natürlich. Selbst verflochtenes Astwerk, Baumstämme werden in Stichvorlagen (Decker) als Gotik präsentiert. Das Stalaktitenwerk gotischer Spätformen verbindet sich leicht mit dem Muschelwerk des Rokoko, wird in dieser dekorativen Art auch verwertet; einige Motive, die dem Zeitempfinden liegen, werden als moderne Floskeln auf das Rokokomöbel übertragen. Mehr nicht. Die romantische „Gothic manner“ ist jedoch um diese Zeit keine Spezialität Englands mehr, wo die Versuche einer Anknüpfung an die mittelalterliche Architektur mit der ausgesprochenen Absicht, den Gegensatz zur Strenge der Palladio-Anhänger zu betonen, schon seit längerer Zeit vorhanden sind. In Böhmen und Österreich wurden im frühen 18. Jahrhundert gotische Kirchen aufgeführt; auch Frankreich hat im



514. Bücherschrank im Stile Chippendales  
(Nach Ellwood, Möbel- und Raumkunst in England)

18. Jahrhundert da und dort gotisch gebaut. Aber das sind Ausnahmen. In England war das Verständnis für die düstere schwere Gotik nie erloschen. 1682 hatte Wren gotisch gebaut (Oxford Christ church). Im 18. Jahrhundert hat zuerst Kent (um 1740: Gerichtshof in Westminster) gotische Motive verwendet. 1744 gab er ein Musterbuch heraus, das auch gotische Möbel enthielt. (Some designs by Mr. Inigo Jones and Mr. William Kent.) Dann traten die Theoretiker auf den Plan. (Batty and Thomas Langley, *Ancient architecture restored and improved by a great variety of grand and useful designs entirely new in the gothic mode for the ornamenting of buildings and gardens*. London 1742.) Den Abschluß bildete das Schloß des Horace Walpole, Strawberry Hill (1750-76). Von da ab ergoß sich ein ununterbrochener Strom von Versuchen, der durch den Klassizismus bald in eine neue Bahn ge-





515. Schrank von Chippendale. Corsham, Wiltshire  
(Lord Methuen)

lenkt wurde. Ernsthaft ausgebaut wurden sie dann, wie in Deutschland, seit dem späten 18. Jahrhundert. Die gotischen Entwürfe Chippendales sind die originellsten dieser Art. Natürlich ahnte auch er nicht, daß er die „Gotik“ wieder illusorisch machte, daß er schon dem Klassizismus diene, wenn er die Motive reihenweise (additiv) nebeneinander setzte, wie Motive der klassischen Architektur, oder wenn er die Spitzbogen, Kielbogen mit rechtwinkligen Feldern abgrenzte. Neben diesem „Gotischen“ verwendete er unbedenklich den Halbkreis und den Kreis. Die perpendikuläre, englische Gotik kam an sich dem Klassizismus mehr entgegen.

Die Zeichnungen zu chinesischen und gotischen Möbeln im „Director“ sind Versuche, Improvisationen über das Thema. In der Ausführung sind die Möbel anders. Die Exzentritäten sind meist auf ein Minimum reduziert; praktische Rücksichten haben die kapriziösen Ideen in den Hintergrund gedrängt.

Wie sehen die Möbel Chippendales aus? Die Frage ist, streng genommen, schwer zu beantworten. Welche Chippendale-Möbel wirklich in der Chippendale-Fabrik ausgeführt sind, ist nicht bestimmt zu sagen. Bezeugt sind die Möbel nur noch ausnahmsweise, wie für Harewood House (1771–1775), Mersham Hatch (1767–1778), Nostell Priory (1766–1770), ferner für David Garricks' House in Adelphi Terrace, aber gerade diese Möbel sind nicht so charakteristisch, weil hier Chippendale sich an Entwürfe Adams halten mußte. Die Zusammenstellung der wenigen, sicher originalen Möbel aus Chippendales Fabrik in der neuen Biographie des Meisters ergibt kein geschlossenes Bild. Sie bestätigt unsere Ansicht, daß Chippendale mehr ein Unternehmer war, keine Künstlerpersönlichkeit wie die großen Ebenisten. Neben Mahagonimöbeln stehen gefaßte Möbel, solche mit Lack, Marketerie, im Rokoko- oder chinesischen Geschmack sowie streng klassizistische Stücke. Erst vom Erscheinen des „Director“ ab sind uns gewisse Unterlagen für die Bestimmung der nicht bezeugten Möbel gegeben. Dem „Director“ geht jedoch eine lange Tätigkeit voraus; andererseits sind die Muster des Werkes nicht immer geistiges Eigentum. Von den gleichzeitigen Meistern ist uns aber so gut wie nichts bekannt. So entstehen Abgrenzungsschwierigkeiten, die gefühlsmäßig gelöst werden, mit anderen Worten, der Name Chippendale ist ein Begriff geworden. Man hat sich daran gewöhnt, der Rokokoperiode in der Geschichte des englischen Mobiliars, der Periode des geschätzten Mahagonimöbels, als Exponenten den Namen des wichtigsten Repräsentanten zu geben, ohne auch nur den Versuch einer Trennung individuellen Eigentums zu machen. Dabei mag es hier bleiben. Für eine Übersicht über diese Periode empfiehlt sich die übliche Einteilung nach stilistischen Rubriken, in die Hinweise auf gesicherte Werke hineingeflochten sind.

Beim englischen Möbel spielen die an sich nebensächlichen Differenzen der Einzelform die ausschlaggebende Rolle für die Klassifikation. Verfeinerung nicht nur in der Proportion, sondern auch im Detail, das wichtigste Rokokokennzeichen, ist Voraussetzung, die nicht weiter angeführt zu werden braucht.

Die Stühle der früheren Chippendale-Periode vor dem „Director“ mit Queen-Anne-Anklängen haben alle noch die geschweiften Füße der Frontseite mit Claw-and-ball-Enden, mit einfacherem Keulenende oder mit Volutenende. Die Claw-and-ball-Füße kommen in Chippendals Publikation jedoch nicht mehr vor. Sie waren also damals schon außer Mode gekommen. Eine neue, seltene Variation ist der Delphinfuß.





William Hogarth, Nach der Hochzeit. Aus dem Zyklus: "The Marriage à la Mode" (1744)  
London, National Gallery







516. Lackbett aus Badminton, von Chippendale. Um 1755  
London, Victoria and Albert Museum

Die rückwärtigen Füße sind immer einfach, gerade oder leicht geschweift. Als Dekor des Knies werden die ererbten Motive verwendet, erleichtert, verfeinert und bereichert durch naturalistische Blätter und Ranken. Chippendale selbst hat auf einem Stuhl in Nostell Priory (um 1745) große Löwenmasken angebracht. Die Stuhlzarge, regelmäßig eckig, wird jetzt oft mit Bezug bespannt (*stitched up seat*); bleibt sie offen, mit eingelegtem Polster, dann erhält sie an der Frontseite geschweiften unteren Abschluß. Als Zwischenform erscheint beim Stuhl wie beim Sofa unter der Zarge oft ein wellig gerieftes Verbindungsstück, das den Umriß etwas auflöst. Es kommt auch auf originalen chinesischen Möbeln vor. Diese Unterschiede sind relativ bedeutungslos. Wichtiger sind die Unterschiede in der Bildung der Lehne. Die britische Phantasie lebt sich nach wie vor aus in der ornamentalen Gestaltung der Lehne; diese ist immer durchbrochen. Der Umriß ist beim ausgeführten Möbel oben nicht mehr abgerundet, sondern fast immer eckig, mit geraden Seitenpfosten, die schon ein Zeichen sind der Abwendung von der barocken Kurve, und mit bogenförmigem Abschluß (*cupid's bow-top*). Das ist das Charakteristikum dieser Periode. Die Ornamentik bestimmt in erster Linie den Rokoko-Charakter, nicht den Aufbau. Das Mittelbrett ist Träger der Ornamentik (Abb. 507ff.). Es ist aufgelöst in ein verschlungenes Bandwerk von allen möglichen Variationen: in einfache Kreise, Kreise mit Voluten, dann wellige Schweifungen; dazu kommen bereits naturalistische Motive, Blattformen, Geißblatt und andere Blumen, die in ihrer Formung manchmal an den Jugendstil vom Anfang unseres Jahrhunderts erinnern. Bequem sind diese reliefierten Lehnen nicht, haltbar nur in Mahagoni. Als kostbarstes Muster gilt das naturalistische Bandwerk, das dann auch im „Director“ (*ribbon back*) ausführlich variiert wird: ein zartes, wellig-gebrochenes, seidig knisterndes Band ist in Maschen geschlungen oder zwischen neutralen Voluten aufgehängt. Das Motiv scheint von Bérain-Stichen angeregt zu sein. Die penible, lebendige und geistreiche Durcharbeitung aller ornamentalen Einzelheiten, die Qualität der Ausführung ist bei den originalen Stücken erstaunlich (Abb. 512). Eine neue Form dieser Periode ist der Ecksitz (*corner-chair*) mit übereck gestellter Zarge, abgerundeter Lehne, mit zwei durchbrochenen Brettern zwischen drei Pfosten in Verlängerung der Füße. Nur der Frontfuß hat die reichere Durchbildung.

Im Möbel der Chippendale-Zeit erreicht die englische Entwicklung ihren Höhepunkt. Die Eigenart des „klassischen“ englischen Stuhles der späten Rokokozeit (die Eigenschaft die seinen besonderen Wert in der Kunstgeschichte des Möbels begründet), liegt in Folgendem. Die ausschließliche Verwendung des Mahagoni, das auch im kleinsten Querschnitt haltbar ist, ermöglicht die dünne Profilierung der Teile. Damit ist nicht mehr das Profil (noch weniger die barocke Fläche) Träger des Ausdrucks, sondern die Linie. Viel mehr als im kontinentalen Möbel entscheidet die Sprache der Linien, so wie beim griechischen Lehnstuhl. In der Sprache der Linien, die in der Mitte in spielerischen Verflechtungen sich zur Lehne verdichten, am Rande mit gotischer Schärfe des tektonischen Ausdrucks in statische Kurven auseinandertreten, liegt ihre besondere, einmalige Schönheit. In diesem dekorativen System haben die negativen Flecken (die Öffnungen zwischen den Stäben) ihren ornamentalen Wert, und, als Kontrastwert, auch die stabile Pfostenkonstruktion der Füße. Diese Schönheit ist so ausge-





517. Mahagonischränk, gefertigt von J. Mayhew. Um 1760  
Schloß Windsor

sprochen englisch, sie enthält so viel an Kultiviertheit, Raffinement und Primitivität, wie ein Porträt von Gainsborough, das auch die Tugenden einer Übergangszeit in sich vereinigt.

Bei Stühlen in gotischer und chinesischer Manier sind die geschweiften Füße überall ersetzt durch gerade, viereckige, wenig oder gar nicht dekorierte, standfeste Füße, die oft noch mit Stegen verfestigt sind. Das ist die wichtigste Änderung. Chinesische Möbel mit geraden Füßen mögen direktes Vorbild gewesen sein. Daß man die praktische, solide, absolut sachliche, tektonische, unbewegte Form mitten in der Rokokozeit zuließ, charakterisiert wieder englischen Geist. Die Strenge wird durch den oberen Abschluß, der bogenförmig ist, oder abgerundete Ecken hat, etwas gelöst. Die übrigen gotischen und chinesischen Formen sind am ausgeführten Stuhl stark reduziert. Es gibt Werke extremen Geschmacks, Stühle mit gebündelten Pfeilerfüßen und vier Spitzbogen als Lehne, Stühle, deren Lehne mit einem Radfenster oder mit sich kreuzenden Kielbogen dekoriert sind, dann Stühle, bei denen nicht nur die Lehne, sondern auch die Füße durchbrochen gearbeitet und mit streng geometrischem Lattenwerk im Stil chinesischer Holzhäuschen dekoriert sind. Aber diese extremen Bildungen sind die Ausnahme. Der gotische Geschmack wird nur durch einige Details bestimmt. Dazu rechnen der gotische Spitzbogen, der Kielbogen, das Maßwerk, der Vierpaß und alle verwandten, genasteten Formen, die oft so versteckt angebracht sind, daß sie die Rubrizierung unter „gotisch“ überhaupt nicht rechtfertigen. Andererseits werden alle durchbrochenen Lehnern mit Lattenwerk, eckigen Stäben als chinesisch angesprochen. (Lackstühle von Chippendale um 1760 mit Lattenwerk-Lehne und Pagodenendung sind in Hagley Hall.)

Die Formen der Lehne sind jetzt so mannigfaltig, daß eine Aufzählung gar nicht



518. Wandtisch, gezeichnet von Robert Adam. 1772.  
London, Victoria and Albert Museum



519. Mahagoni-Sofa. Nach Zeichnung von Robert Adam. 1764  
London, 19. Arlington Street

versucht werden kann. Die wenigen Abbildungen mögen als Proben genügen. Man kann als Maßstab den Grad benutzen, wie weit die ursprüngliche Form des Mittelbrettes noch als Silhouette durchblickt, wie weit sie gänzlich ausgeschaltet ist, so daß die ganze Lehne von einem einheitlichen Muster gefüllt ist. Es gibt in dieser Zeit auch retrospektive Bildungen, Stühle mit geraden Füßen, undurchbrochenem Mittelbrett, Lehnen in Leiterform (ladder-back), deren Sprossen durchbrochen sind. Aber diese Formen sind wieder die Ausnahme. Vorherrschend ist die Absicht, innerhalb der einfachen Umrahmung ein geschlossenes Füllornament zu formen, das dem Stuhl eine graziösere Note gibt.

Diese gotischen und chinesischen Formen werden dann auch den Tischen und Schrankmöbeln aufgelegt. Es gibt auch hier extreme Bildungen: Schreibtische im Typus des bureau ministre (pedestal-writing-table), die an den Ecken mit gebündelten Pfeilern dekoriert sind, als Füllung ein Spitzbogenfeld tragen, das einen Kreis mit Achtpaß umschließt, während die Zarge durch eine Auflage mit durchbrochenen Pässen dekoriert ist. Die ausgeführten Möbel sind einfacher. Mehr klassizistische Formen hat ein Frühwerk von Chippendale, etwa 1740 entstanden, beim Duke of Buccleuch; es trägt an der Zarge Löwenköpfe, an den Ecken Volutenpilaster mit Tatzen (Abb. 513). Ein besonders schöner library-table aus seinem Atelier, mit eingezogenen, runden Ecken, konsolenartigen Stützen, Ovalfeldern mit Masken, etwa 1760–1765 entstanden, ist in Coombe Abbey in Warwickshire. Er hat Ähnlichkeit mit einer Vorlage im Direktor. Strenger ist der Stil eines berühmten Möbels in Nostell Priory von ähnlicher Form, mit Girlanden am Fries und ovalen Rahmungen. Tische haben im Entwurf durchbrochene Füße und eine durchbrochene Zarge. Ein Spätwerk seines Ateliers ist ein Schreibtisch im Besitz des Earl of Harewood, ausgeführt nach Entwurf von Robert Adam um 1770. Die Gliederung des Körpers durch Pilaster mit Widderköpfen in Bronze, die klassizistischen strengen Einlagen aus Tulpen und Satinholz, kurz diese Kriterien des modernen eleganten Louis XVI



lassen von Chippendales Art wenig mehr übrig. Es gibt Glasschränke in chinesischer Art. Endlich Kabinette, dreiaxsig, mit erhöhtem Mittelteil, alle drei Teile mit Pagodendächern abgeschlossen, Füße und Zarge des Tischunterbaues durchbrochen und das Ganze durch reichen Dekor mit exotischen Hölzern noch mehr verschnörkelt. Das sind wieder die Ausnahmen. Gewöhnlich genügt ein Flachornament in gotischem oder chinesischem Geschmack, eine durchbrochene Galerie mit geometrischem Muster, das auf den Tisch mit vier geraden Füßen, auf Füße, den Fries einer Doppelkommode, auf die abgeschrägten Ecken einer Kommode aufgesetzt wird. Ein Kleiderschrank (wardrobe) von Chippendale mit kommodenförmigem, gebauchtem Unterbau (Zeichnung im „Director“ pl. 104) war in der ehem. Sammlung H. Mulliner, ein Schrank mit geschweiftem Unterbau und chinesischem Ornament an den abgeschrägten Ecken in der Sammlung D. Griffiths, ein dreiteiliger Schrank in Corsham bei Lord Methuen. Neubildungen von praktischem Wert sind aus dieser Zeit Kombinationsmöbel, wie die Schreibkommode (secretaire tallboy chest), eine Doppelkommode, bei der das obere Fach des Unterbaues mit einem Klappdeckel verschlossen ist, der als Schreibfläche dient, der Schreibkasten (secretaire book-case), dessen Unterteil, eine Kommode mit mehreren Schubfächern, mit dem eben erwähnten Schreibfach oder mit Pult versehen ist; das bureau book-case, dessen Oberteil als Glasschrank gebildet ist. Die Varietäten des Glasschranks sind besonders beliebt. Der Bücherschrank (book-case), der große mehrachsige Bibliotheksschrank (library-book-case) ist meist schlank proportioniert, mit betontem, scharfgratigem Umriß, mit Schubladen und Fächern im Unterbau, abgeschlossen mit einem gebälkförmigen Gesims und vielleicht noch bekrönt mit elastischen Volutengiebeln, die eine Maßwerkfüllung einschließen (Abb. 515). Als Dekor spärliche, strenge Flachornamente am Sockel oder Fries, und noch wichtiger die Figuration der Glasfenster mit Spitzbogen, Tudorbogen, oder mit einfachen geometrischen Figurationen. Trotz der relativen Schmucklosigkeit sind die Möbel elegant, weil die scharfe Klarheit der Proportionen und die Exaktheit der Bearbeitung genügen, dem Möbel die gewünschte Feinheit zu geben.

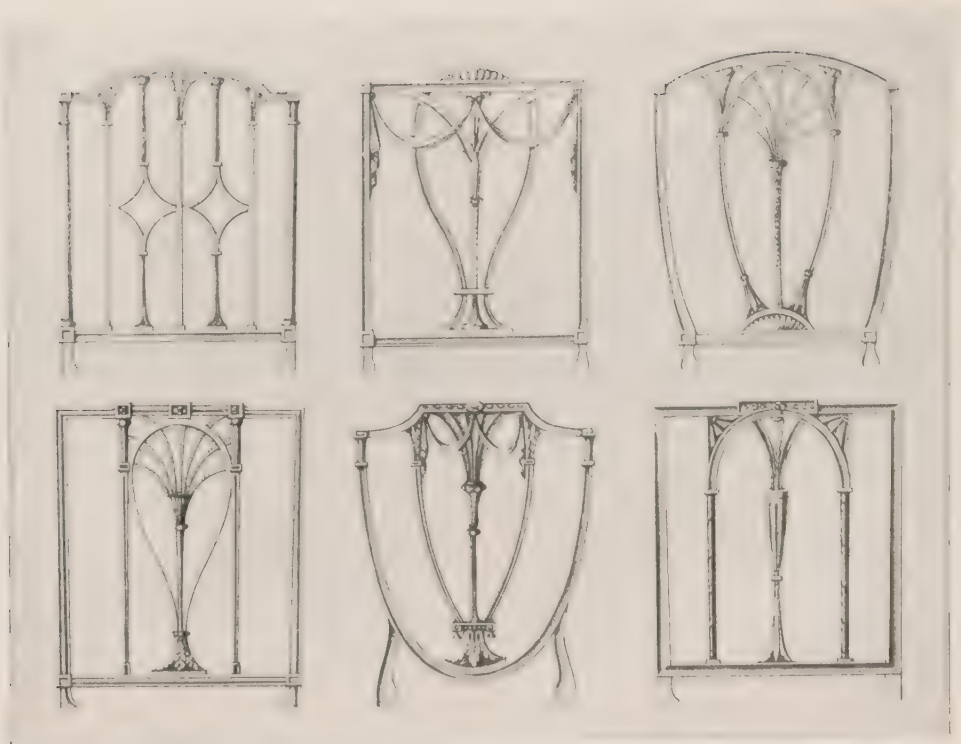
Die reicheren, verfeinerten Formen sind dann auch auf die übrigen Möbel übertragen. Die reichen Füße charakterisieren die Tische dieser Periode. Es sind nach wie vor Spieltische, deren häufiges Vorkommen auf die kulturellen Zustände schließen läßt (zwei originale Chippendale card-tables in Langley Park, Norwich), Eßtische mit abgerundeter, zuklappbarer Platte (Chippendale nennt diese sogenannten Pembroke tables: breakfast table und bezeichnet damit den mehr gelegentlichen Gebrauch) und Tische mit verstellbaren Füßen, deren Konstruktion an die verstellbaren Tische (gate leg tables) des 17. Jahrhunderts erinnert. Dann Bureaus mit Pultverschluß. Eine eigenartige Schöpfung dieser Frühzeit sind die erwähnten kleinen Tischchen mit drei Füßen, die tripod-tables, die als praktisches Novum bis in den Hausrat unserer Zeit hinein beibehalten wurden. Es sind Tischchen auf einem Schaft mit drei oder vier geschweiften Füßen. Der Schaft schlank, gerade, kanneliert oder balusterförmig (ein originales Tischchen in Nostell Priory), vielfach eingeschnürt. Die Platte rund oder viereckig, oft unverhältnismäßig groß und umklappbar (snap-table), mit geradem oder gewelltem, erhabenem Rand oder mit durchbrochener Galerie. Das englische Gegenstück zur ungezählten Menge der kleinen Ziertischchen im französischen Rokoko. Die Form des Dreifuß-



520. Stühle im Adam-(links) und Sheraton-(rechts) Stil  
London, Victoria and Albert Museum

ständers ist dann auf weitere Möbel übertragen, auf die Gueridons (candlestand; originale Stücke in Hagley Hall, Worcester u. a. O.), auf Lesetischchen (reading-tables), auf Ofenschirme (polescreens). Die luxuriöse Differenzierung der Möbelarten, die die Rokokozeit charakterisiert, hat auch das bürgerliche Mobiliar Englands bereichert. Die neuen Benennungen sind im „Director“ Chippendales verzeichnet; ihre Aufzählung ist hier unnötig, da viele (wie die Waschtische) nur praktische Bedürfnisse befriedigen, ohne Anlauf zu einer künstlerischen Durchbildung zu machen.

Die Beschreibung des Chippendale-Möbels wäre unvollständig, wenn wir nicht auch Arbeiten im französischen Rokokogeschmack erwähnten. Sie sind selten und scheinen (mit Ausnahme der überreichen, durchbrochenen und vergoldeten Spiegel, die sich über die ganze Periode hinziehen) der späteren Zeit anzugehören. Man möchte dies daraus folgern, daß die französischen Füße oft an Armstühlen mit der geschweiften Armlehne der Louis XVI-Zeit vorkommen. Diese Füße werden bei Stühlen, Tischen und Kommoden verwendet; die Formen brauchen hier nicht detailliert zu werden. Eine Ausnahme bildet weiterhin die Übernahme der geschweiften Rokokoform bei Kommoden. Es gibt Kommoden in rein französischem Schema (ein originales Beispiel von Chippendale, eine Kommode mit zarter Marketerie, Rosengirlanden und Urnen sowie Bronzebeschlag der Zeit um 1770, ist in Nostell Priory, ein anderes mit Marketerie klassizistischer Richtung, Ovalfeldern mit Blumenvasen, ist in Corsham bei Lord Methuen, wozu noch zwei Leuchterständer gehören) und andere in deutscher Art, bei denen der wenig geschweifte Körper mit vergoldetem Beschlag auf einem mit Muschel-



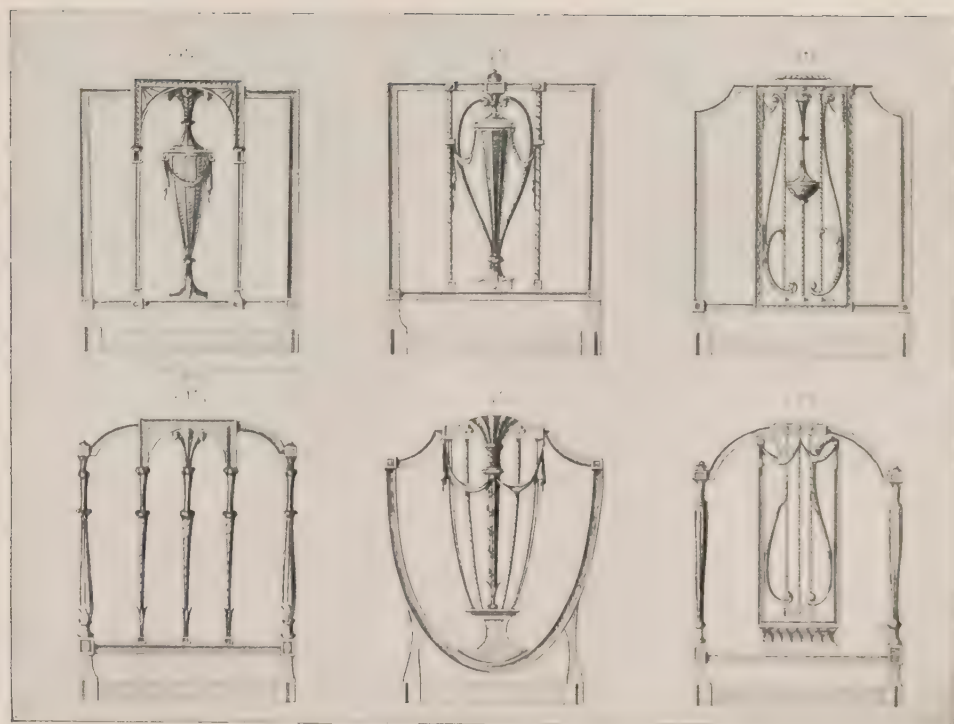
521. Th. Sheraton, Entwürfe für Stuhllehnen (parlour-chairs)  
(Cabinetmaker and Upholsterer's Drawing Book Pl. 28)

werk reich dekorierten geschnitzten Sockel ruht. Eine Mahagoni-Kommode der früheren Sammlung H. Mulliner, um 1750, hat geschweifte Volutenfüße, Zargen und Seiten mit Muschelwerk und Fries mit Girlanden. Die Schubladenflächen sind glatt wie in der Zeichnung des „Director“.

Das englische Bett dieser Zeit hat wieder auf die mittelalterliche und Renaissanceform zurückgegriffen. Die Lade, gewöhnlich nicht sichtbar, meist ohne Häupter, steht in einem Gehäuse mit vier naturfarbenen geschnitzten Mahagoni-Pfosten, die oben durch reiche Gesimse verbunden sind. Sichtbar sind nur die vorderen Pfosten und das Gesims. Die Pfosten schlank, kanneliert, mit Balusterenden, auf eckigem oder geschweiftem Fuß. Chippendale gibt schöne Beispiele mit klassischen Einzelheiten. Das Gesims ist in der Ausführung einfach, gerade, mit Profilabschluß, Aufsätzen, die immer reicher werden, sowie Schaumkämme die Kurven bekrönen (Bett in Blenheim Palace um 1745, in Ramsbury Manor um 1740). Chippendale hat Entwürfe für ein ornamentales Schnitzwerk gezeichnet. Damit sind die Möglichkeiten der Dekoration des Holzes erschöpft. Den Hauptschmuck bildet der gemusterte Stoffbehang der Vorhänge, Kränze, der mit der hellen, freudigen Bespannung des Möbels zusammengeht und in dem Raume die Atmosphäre sauberer, kühler Wohnlichkeit verbreitet, die das englische Zimmer charakterisiert.

Chippendales „Director“ machte Schule. Die Konkurrenz rührte sich. 1760 erschien,

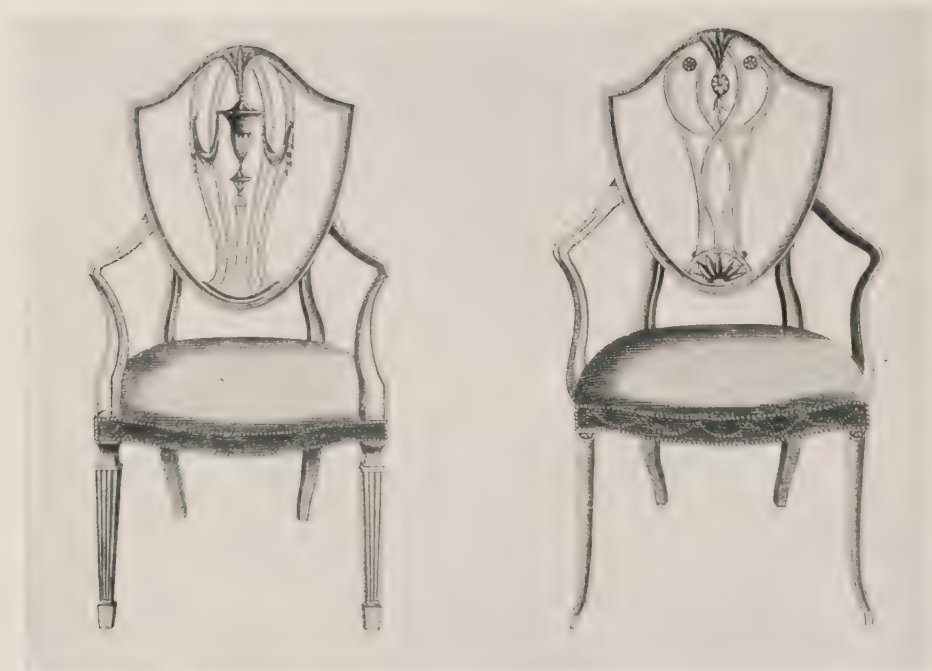




522. Th. Sheraton, Entwürfe für Stuhllehnen  
(Cabinetmaker and Upholsterer's Drawing Book Pl. 36)

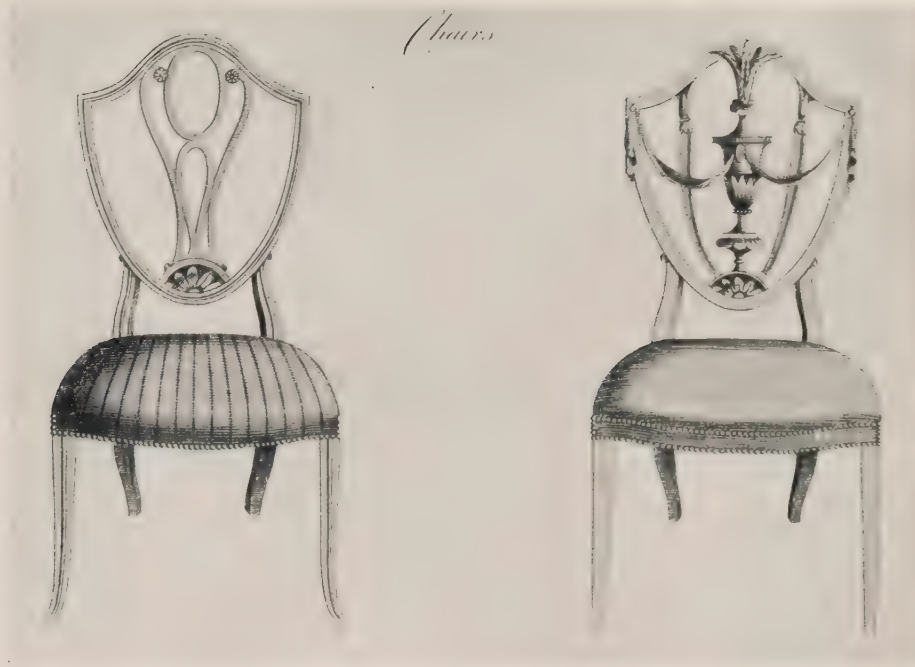
von der Gesellschaft der Möbeltischler (Society of Upholsterers) herausgegeben, ein Werk „Houshold furniture in genteel taste“ 1763, von Ince & Mayhew verfaßt, das „System of houshold furniture“ 1765, von R. Manwaring der „Carpenters complete guide“, dann der „Cabinets and chair maker's best friend“, sowie der „Chairmaker's Guide“ 1766. Dazu kommen dann von Crunden das „Cabinet Makers Darling“ 1765, von M. Lock das „Book of Tables“. Alle diese theoretisierenden Praktiker sind von Chippendale abhängig. Einzelne Muster sind direkt übernommen, andere sind nur leicht variiert, und da die gleichen Stecher, die Chippendale hatte, oft die Zeichnungen übertrugen, nimmt die stilistische Gleichartigkeit nicht wunder. Sie enthebt uns hier der Arbeit, die Werke näher zu charakterisieren. Groß war der Einfluß dieser Werke an sich nicht. Es sind Spätlinge der Rokokozeit, die beim Erscheinen sich schon überlebt hatten. Der Klassizismus der Robert und James Adam hat bald alle Moden der Übergangszeit, alle stilistischen Extravaganzen im chinesischen, gotischen oder sonstigen Geschmack, überrannt.

In der englischen Architektur war der Klassizismus schon lange heimisch. Seitdem durch Inigo Jones und Christopher Wren eine originale englische Architektur begründet worden war, bestand neben den Tagesmoden eine Richtung klassizistischer Abtönung, deren Götter Vitruv, Vignola und Palladio waren. Ihre Eigenart war schwerer Prunk; es war schwülstiger Barock im klassischen Gewande. Von der Würde der Außenarchitektur hatte bisher auch der Innenraum gezehrt, bis Robert Adam (1728 bis



523. A. Hepplewhite, Entwürfe für Stühle  
(The Cabinetmaker and Upholsterer's Guide Pl. IV)

1792) Wandel schuf. Wenn man von Adam sagt, daß er einer der ersten war, der den gesamten Inhalt des Innenraumes als Einheit betrachtete, dessen Teile in Harmonie miteinander stehen und denselben künstlerischen Gedanken verkörpern, so will das an sich nicht viel bedeuten. In der französischen Rokokoarchitektur und vorher schon war der Grundsatz längst in die Tat umgesetzt. Seine Leistung ist, daß er von der großen Monumentalarchitektur die intimere Wohnhausarchitektur trennte, daß er diese als Zweig für sich mit eigenem stilistischem Habitus durchbildete, wobei er als einer der ersten das antike Detail in Treue für seine Absichten verwertete. In diese Anlehnung an die Antike war Adam nur getrieben von der großen Bewegung, die auf dem Kontinent schon lange Zeit eingesetzt hatte, die in Deutschland in der Zeit Winckelmanns und in Frankreich in Theorie und Praxis schon zu bestimmten Formulierungen gelangt war. Man muß die Tatsachen vorher in dem folgenden Kapitel nachlesen, wenn man die Entwicklung richtig verstehen will. Durch längeren Aufenthalt auf dem Festland, in Frankreich und in Italien, durch intensive Beschäftigung mit archäologischen Themen – er hat die Ruine von Spalato abgemessen und 1764 ediert – hatte Adam sein Wissen gefestigt, sein Auge geschult. Seit seiner Rückkehr 1758 setzte eine umfassende Tätigkeit auf architektonischem Gebiet ein, die ihn bald zum führenden Architekten machte. Das Bureau, das Robert Adam mit seinen Brüdern hatte (kurz benannt Adelphi), zu dessen Stab auch Italiener, der Architekt Pergolesi, die Maler Cipriani und Zucchi, der Kupferstecher Bartolozzi, zuweilen auch Angelika Kauffmann gehörten, war das am meisten beschäftigte Englands. Die Zahl der Arbeiten



524. A. Hepplewhite, Entwürfe für Stühle  
(The Cabinetmaker and Upholsterer's Guide Pl. II)

ist unheimlich groß. Sie umfaßt ganze Stadtviertel, Adelspaläste bis zum einfachen Haus. Außerordentlich ist der allgemeine Einfluß, die Anregung, die auf alle Zweige, auch auf das Kunstgewerbe ausgeübt wurde. Ein Auszug der architektonischen, ornamentalen, kunstgewerblichen Ideen ist in dem „Work in Architecture“ (1773 f.) niedergelegt. Die Vorzeichnungen dazu und andere Entwürfe seit 1762 sind noch im Soane-Museum erhalten. Von den architektonischen Schöpfungen wollen wir hier nicht reden, auch nicht von dem Prunkmobiliar, das nach seinen Entwürfen in den Schlössern ausgeführt wurde. Die Entwürfe für Prunkbetten und derartige große Maschinerien sind Ausnahmefälle, die in unseren Zusammenhängen übergangen werden können. Die kunstgewerblichen Entwürfe, die Zeichnungen zu Möbeln und anderem Hausrat, sind immer nur ein Stückwerk, Teile eines großen architektonischen Gedankens.

Bezeichnend, daß verhältnismäßig wenige Detailprojekte für Möbel, Kamine vorhanden sind, daß immer wieder ein großer architektonischer Zusammenhang gegeben ist. Die Einheitlichkeit des Raumes ist Grundbedingung. Meist sind die Entwürfe für Möbel zusammengestellt mit Entwürfen für Girandolen, Wandarme, Spiegel, die ein größeres räumliches Ensemble bilden. Im einzelnen spielt sich auch hier der Prozeß einer Rückkehr zur Tektonik ab, den wir (S. 625) bei der Übersicht über das Louis XVI-Mobiliar schildern werden. Die frühen Entwürfe (Zeichnung für einen Stuhl und ein Sofa für Lawrence Dundas im Soane Museum) sind zurückhaltend. Der geschweifte Rokokoaufbau ist mit klassizistischer Ornamentik verbrämt. Dann gewinnen die geraden Formen das Übergewicht. Vom französischen Möbel sind viele



Anregungen in Adams Werk geflossen. Es gibt direkte Kopien nach französischen Louis XVI-Stühlen (in Ashridge Park). Die antikischen Motive sind von einem Wissenden, der an der Quelle geschöpft hatte, der von der italienischen Renaissance und der römischen Antike gelernt hatte, aufgenommen, geläutert, verfeinert. Diese Atmosphäre einer letzten Verfeinerung, diese spröde Grazie ist für uns Ausdruck englischen Temperaments geworden. Die gebrechliche Zierlichkeit und der Reichtum an zartlinigen ornamentalen Motiven charakterisieren im allgemeinen die Frühstufe des Klassizismus. Im Entwurf sind die Möbel tektonisch durchgebildet, mit architektonischen Einzelheiten antikischen Charakters ausgestattet, mit Ornamentik überladen. Die Entwürfe nehmen auf den Materialcharakter keine Rücksicht. Auch das ist ein Zeichen der neuen Gesinnung. Ob die Ausführung in Holz oder Metall gedacht ist, wird bei den kleinen Objekten nicht klar. Die Architektur Adams bietet hier Parallelen. Der spielerische Charakter der Ornamentik gab Veranlassung, vom echten Material abzusehen. Für die Ornamentik an den Wänden ist eine künstliche Masse verwendet (*campo*), die sogar auf Möbel übertragen worden ist. Die Entwürfe reflektieren auf Fassung, Bemalung oder wenigstens auf Verkleidung des Holzes, weniger auf Schnitzerei. Die Eigenart des englischen Möbels hat darunter gelitten. Es tritt eine gewisse Verallgemeinerung ein, eine Annäherung an das festländische Mobiliar, die allerdings von den Praktikern wieder gemildert wurde.

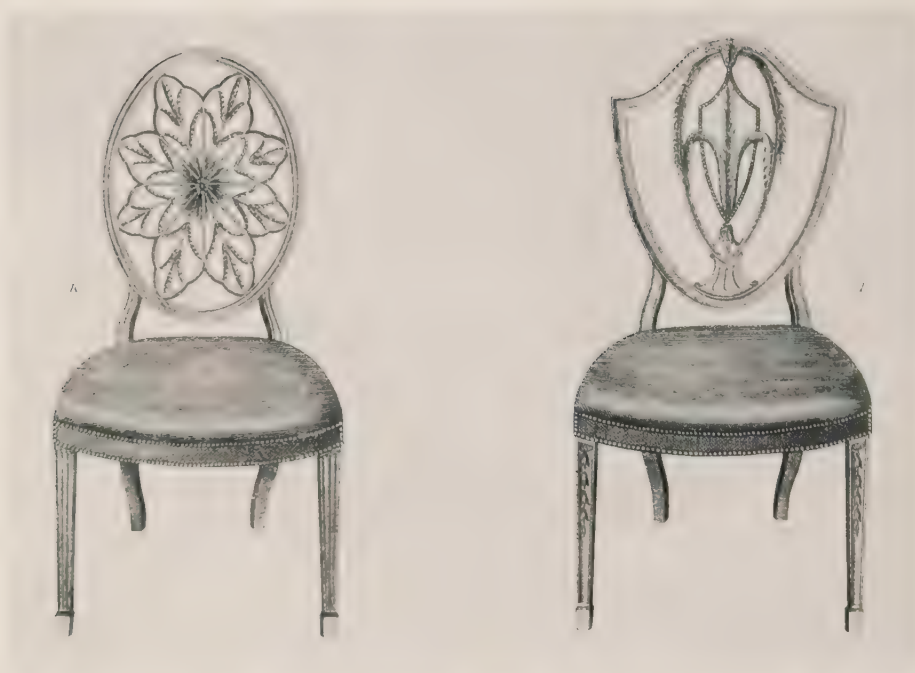
Die ausgeführten Adam-Möbel (darunter können nur die wenigen verstanden werden, die nach Adams Entwurf von bekannten oder ungenannten Meistern ausgeführt wurden) unterscheiden sich von den übrigen Möbeln durch die Strenge des Aufbaues und die Formenreinheit des antikischen Details (Abb. 518). Die Stühle haben gerade, dünne, spitzzulaufende Füße, Lyralehne, geschweiften Abschluß. (Stühle in Osterley um 1773.) Die Ornamentik wird stark reduziert. Die Tische haben meist kannelierte Füße, die Zarge trägt ein Reihemuster, Mäander, Palmetten, Pfeifen, auch Rosetten. Die Platte ist meist bemalt – figürliche Füllungen, von antikischer Ornamentik umrahmt, sind eine handschriftliche Eigenart, die in der architektonischen Dekoration Gegenbeispiele hat – oder mit Satinholz, Königsholz, eingelegt in einfachen geometrischen Figurationen, wobei ein Fächermotiv (Zeltdach, prosaisch als *umbrella pattern* gebrandmarkt) mit radialen, schattierten Blättern bis zum Überdruß oft wiederkehrt. Schwerer, massiger sind die frühen *side-tables*, die wieder an das Vorbild der kontinentalen Konsolen anknüpfen. (Tische in Kedleston, um 1760.) Die Kastenmöbel haben geometrischen Umriß, die Kommoden sind vielfach im halben Oval gebildet; sie sind, wie der halbhohe Schrank, dessen Mittelteil im halben Oval vortritt, durch die eleganten Einlagen und die zierliche Bemalung zu apertem Reiz gesteigert worden. Der strenge Geschmack zeitigt bei diesen Kastenmöbeln die erfreulichsten Resultate. Auch die Stühle erhalten eine streng geometrische Lehne, einen Kreis oder ein Oval, das mit radförmigen Mustern gefüllt ist. Gegenüber der leichten Eleganz des französischen Möbels, das immer wieder als Vorbild herangezogen ist, haben diese Adam-Möbel den kalten Hauch eines strengen, anspruchsvollen Doktrinarismus. Die Formen der Praktiker, die von Adam abhängig sind, eines Chippendale (Stühle in Harewood House, Yorkshire, in Nostell Priory mit Lyra-Lehne), Hepplewhite oder Sheraton, sind viel lebensvoller.



525. Gotisierender Spieltisch (card table), um 1760  
New York, Metropolitan Museum

Adams Reichtum an Ideen ist in den Publikationen von George Hepplewhite und Thomas Sheraton in Kleinmünze umgesetzt. Beide reichen einander die Hände. Wo Hepplewhite aufhört, setzt Sheraton ein und führt die Entwicklung weiter dem internationalen Klassizismus entgegen. Beide sind, wie Chippendale, in erster Linie als Publizisten von Einfluß gewesen. Nur die literarische Produktion kann als Grundlage für ihre Leistung beurteilt werden. Von ihrer praktischen Tätigkeit ist zu wenig bekannt.

Über Leben und Tätigkeit von Hepplewhite (er selbst schrieb Heppelwhite) haben wir so gut wie keine Nachrichten. Selbst sein Todesjahr (1785/1786) kann nur ungefähr bestimmt werden. Seine praktische Tätigkeit wird um 1760 begonnen haben. Erst zwei Jahre nach seinem Tode hat die Firma Heppelwhite and Co. den „Cabinetmaker and Upholsterer's Guide“ (1788) herausgegeben. Die Zeichnungen des Werkes bilden die Handhabe für die Zusammenstellung der Hepplewhite-Möbel, gleichgültig, ob die Arbeiten von der Firma selbst stammen oder nicht, ob die Erfindung geistiges Eigentum ist oder anderen, wie Adam, nachempfunden ist. Auch der „Guide“ ist ein Firmenkatalog wie Chippendales Werk, er bringt einheimische Typen und fremde, von Frankreich übernommene Muster (Sofa, Confidante, Duchesse). Originalität ist nicht gesucht; das



526. A. Hepplewhite, Entwürfe für Stühle  
(The Cabinetmaker and Upholsterer's Guide Pl. VI)

Vorwort betont, daß neue Erfindungen nicht geboten werden sollen. Nur bei Entwürfen für Stühle und Kastenmöbel sind neue Formen vorhanden.

Mehr wissen wir von Thomas Sheraton, dem letzten großen Möbelzeichner des 18. Jahrhunderts in England (Abb. 520ff.). Er wurde in Stockton on Tees um 1750 geboren und kam um 1790 als gelernter cabinet-maker nach London, wo er nur mehr als Theoretiker tätig war. Sicher ist er in London nicht Meister geworden. Zum selbsthaften, simplen Beruf war er nicht geboren. Er muß ein unruhiger Kopf, ein Spintisierer gewesen sein; denn seine eigentliche Berufsarbeit war nur ein Teil seiner Tätigkeit, die in ziellosen Nebensächlichkeiten aufging; er hat als Zeichenlehrer, als Erfinder von mechanischen Kunstwerken, ferner als Traktätchenschreiber und als religiöser Prediger gewirkt. 1806 ist er in ärmlichen Verhältnissen in London gestorben. Sein Hauptwerk ist das „Cabinetmaker and Upholsterer's Drawing Book“, das in drei rasch folgenden Auflagen 1791, 1794 und 1802 erschienen ist. Es ist auch in das Deutsche übertragen worden (Modell- und Zeichnungsbuch für Ebenisten, Tischler, Tapezierer und Stuhlmacher etc., verfaßt von T. Sheraton, übersetzt von Gottfr. Traugott Wenzel, Leipzig 1794). Es wird uns hier beschäftigen. Seine späteren Publikationen, das „Cabinet Dictionary“ 1803 und die erste Lieferung zur unvollendeten „Cabinet-maker, Upholsterer and General Artist's Encyclopaedia“ sind mehr Beiträge zur Geschichte des internationalen Klassizismus als zur Geschichte des englischen Mobiliars. Das „Drawing Book“ ist kein Geschäftskatalog wie die Publikationen von Hepplewhite, Ince & Mayhew, Chippendale, sondern eine Theorie mit wissenschaftlichem Anspruch. Es be-





527. Hepplewhite-Stühle  
Berlin, Schloßmuseum

ginnt mit einer ziemlich zwecklosen Einführung in die Grundlagen der Möbelkunst, Geometrie, Architektur, Perspektive. Erst die dritte Abteilung des Buches enthält die Möbel. Die Entwürfe sind um einen Grad problematischer als bei Hepplewhite, der nur praktisch-brauchbare Vorlagen gibt. Sie schließen sich deutlicher französischen Vorlagen an, von denen sie sogar die Bezeichnung übernehmen. Sie bringen viele Proben stilistischen Wissens, die nicht zur Ausführung bestimmt waren, manchmal überladen und manchmal gekünstelt, mit Geheimfächern, mechanischen Spielereien und anderen Zutaten ausgestattet, die für den Praktiker, in England wenigstens, wertlos waren. Im deutschen Röntgen-Möbel sind diese Erfindungen zwei Jahrzehnte früher schon weit überboten. In der Stilistik schließen sich Hepplewhite wie Sheraton an Adams Vorlagen an. Während der eine mehr die Nutzenanwendung der neuen Formen auf die bestehenden Typen bringt, ist Sheraton radikaler; er sucht sogar, über Adam hinausgehend, in der größeren Einfachheit und Strenge, in der Übernahme französischer Typen für alle Arten von Möbeln den Anschluß an die fortgeschrittene Strömung im Klassizismus, ohne zunächst wenigstens den Zusammenhang mit dem Nationalen zu verlieren. Seine Möbelentwürfe haben mehr gerade Linien, flache Wände, den Kurven die noch Hepplewhite liebt, geht er aus dem Wege. Die englischen Möbel des späten 18. Jahrhunderts, die mit

den Vorlagen dieser Publikationen ganz oder in Einzelheiten übereinstimmen, hat man als Hepplewhite- oder Sheraton-Möbel benannt. Daß außer den beiden Meistern in dieser Zeit auch noch andere renommierte Publizisten lebten (wie Th. Shearer, dessen Hauptwerke, das „Cabinet maker's London book of Prices“, 1788, und die „Designs for Household furniture“, 1788, auch in Deutschland Anklang fanden), bleibt unberücksichtigt.

Die feinsten, elegantesten englischen Möbel sind die der Spätzeit. Sie sind mit allem Reiz der Übergangszeit ausgestattet und kommen in der künstlerischen Vollendung nahe an das französische Möbel dieser Zeit heran. Die steife Grazie, die dünne Sprödigkeit, die gesuchte Zartheit der Vorbilder Adams ist in der Atmosphäre vornehmer Bürgerlichkeit und bewußter Zweckmäßigkeit zu wärmerer Fülle gehoben, die anspruchsvolle Typik und allzu rationalistische Tektonik ist in gefälliger, handwerklich vollendeter Sachlichkeit gemildert. Eine gewisse Solidität ist immer da. Die Möbel erscheinen neben dem französischen mager, fest, sportsmäßig, eben englisch. Die Neigung zur Typisierung ist an sich Eigenart des englischen Möbels. Kostbare Einzelstücke in der Art des französischen Möbels und individuelle Prunkmöbel wie in Deutschland sind selten. Auch ohne Signaturen und archivalische Nachrichten könnte man im französischen und deutschen Mobiliar das persönliche Werk einzelner hervorragender Meister herausstellen. In England müßte man sich ohne die Publikationen mit Typenreihen behelfen. Das englische Mobiliar kommt mit diesen angeborenen Eigenschaften klassizistischen Tendenzen an sich entgegen. Man mag darin einen der inneren Gründe für den Einfluß auf das kontinentale Möbel finden, der sich in der Spätzeit des 18. Jahrhunderts fühlbar macht. Außer dieser Neigung zum nivellierenden Typus hat auch die relative Einfachheit, ja Anspruchslosigkeit die Verbreitung begünstigt. Während auf dem Festland das prätentöse, höfische Möbel eine Steigerung in letzter Feinheit sucht, wird hier die Kostbarkeit des Materials, des Holzes, eher versteckt, die Zutaten, Metall und Porzellan, bleiben Ausnahmen; nur die Form soll den Bedürfnissen eines verwöhnten Auges genügen. Der Unterschied zwischen dem vornehmen und dem einfachen Möbel liegt mehr in der Qualität der Ausführung, nicht in der Form. Die gleiche Einfachheit zeigt auch der englische Raum.

Die anspruchsvollen, großen Räume der Adamzeit, die Säle mit streng klassizistischer architektonischer Gliederung, mit der gepflegten Dekoration von Einlagen, Gemälden, sind eine vorübergehende Phase monumentalen Wollens. Das normale Zimmer im englischen Hause der Spätzeit hat behaglichere Proportionen und vereinfachte Wandgliederung, mit niedrigem Lambris und abschließendem Gesims (das auch ganz fehlen kann), mit Flachdecke; er ist durchaus hell getönt, mit einfacher Felderteilung, weniger, gemalter oder stukkierter Ornamentik. Er entspricht heute noch den modernen Bedürfnissen. Ein stärkerer Akzent ist der Marmorkamin. Auch der prätentiosere Raum ist hell, freudig. (Als Beispiele könnten etwa die öfters abgebildeten Zimmer in Kedleston von Robert Adam 1759ff., in Heveningham Hall [Suffolk] von James Wyatt 1797–99, in Woodhall Park [Hertfordshire] von Thomas Leverton 1777ff., im Haus 1 Bedford Square London 1777ff. u. a. gelten). Er hat betonte Vertikalgliederung durch die dünnen Stucklinien, der Felderrahmen mit Füllung in Stuck oder Malerei, durch die Umrahmung der Flachnischen, für Statuen, Vasen, der Sitznischen (recess), die

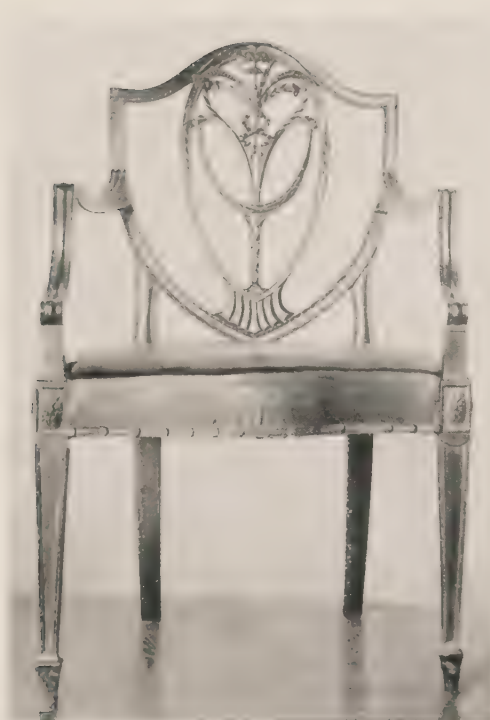
das späte Louis XVI in England als Hauptmotiv der Gliederung verwendet. Große Spiegel, Gemälde in festgelegten Rahmen sind stärkere Akzente in der Wand. Schmale Gesimse mit scharfer Einfassung in der flachen oder leicht gewölbten Decke bringen wieder die Horizontale zur Geltung, von der sich Kreis und Oval der Deckenfelder und Wandfüllung abheben. Diese straffe, feine, dünne, elegante Linearität gibt dem englischen Raum seine besondere Note. Das Holz ist durch den Palladianismus aus dem Hause verdrängt worden. Die Bekleidung kleinerer Räume ist durch die Steinbemalung dem modernen Geschmack angeglichen. Architektonische Ordnungen sind den repräsentativen Räumen reserviert. Die kühle Reserviertheit wird durch die Möbel unterstrichen, die in geordneter Verteilung architektonische Funktion vertreten.

Die Helligkeit des Raumes mit den zarten Farben der Tönung und Bemalung, die allgemein klassizistische Eigenart ist, hat auch die Alleinherrschaft des einfarbigen Mahagoni gebrochen. Der dunkle Holzton wird bei Schrankmöbeln mit großen Flächen, auch bei Tischen ersetzt durch Furnierung aus hellen Hölzern und durch Bemalung. Von den feinen Hölzern haben das goldgelbe Satinholz und die silberige Sykomore (harewood)



528. Klapptisch (tip top table), um 1760  
New York, Metropolitan Museum





529. Hepplewhite-Stuhl  
Paris, Musée des Arts décoratifs

den Vorzug. Die Bemalung auf Kupferplättchen oder direkt auf das Holz ist erst um 1770 vom französischen Vorbild angenommen worden. Auch Maler von Ruf, wie Catton, Cypriani, William Hamilton und sogar Angelika Kauffmann, haben diesen kunstgewerblichen Zweig ihres Faches kultiviert. Auch Scagliola wurde da und dort wieder verwendet. Selbst bei den Stühlen wird der Naturton gegen Ende des Jahrhunderts in steigendem Maße durch Fassung verdrängt.

Wenn wir die Stuhlformen Hepplewhites von denen Sheratons (Abb. 523 ff.) trennen wollen, müssen wir die Vorbilder in ihren Publikationen als Grundlage nehmen. Beide zeigen gegenüber Adams Erfindungen stärkere Rückkehr zur nationalen Tradition. Die geschnitzte Lehne ist wieder Spielplatz künstlerischer Phantasie, das Gestell ist als weniger einschlägig im Entwurf oft auch weggelassen. Die Imitation französischer Vorbilder ist bei ausgeführten

Hepplewhite-Möbeln die Ausnahme. Selbst die Übernahme von Detailformen, in der geschweiften Profilierung der Armlehne, in der Dekoration mit antikischen Perlstäben, Pfeifen, Rosetten, Laubgehängen, die der Guide zeigt, ist in der Praxis selten. Der typische sogenannte Hepplewhite-Stuhl ist aus Mahagoni. Er hat feste, gerade, kantige Füße, wie der Chippendale-Stuhl, die oft durch Stege verfestigt sind. Die Lehne ist geschnitzt, durchbrochen. Die Zeichnung hat den Wandel zur Einfachheit mitgemacht, ohne in harter Geometrie zu erstarren. Die Grundformen sind wenige. Die Schildform, meist mit bogenförmigem Abschluß und wechselnder Innenzeichnung: geschweifte, fächerartig disponierte Stäbe, die nach den Forderungen der modernen Ästhetik oft naturalistisch ausgedeutet, als Ährenbündel mit drei Reiherfedern, dem Wappen des Prinzen von Wales geformt sind (Abb. 526, 530), oder ein ornamentales Mittelmotiv als Reminiszenz an das frühere Mittelbrett in leichten, sich kreuzenden Kurven; dazu kommt die Herzform aus drei verschlungenen Schleifen (Abb. 527), ein besonders beliebtes Motiv, weiter Urnen, Draperien; die abgerundete Lehne und die Spitzovalform mit ornamental durchbrochenem Mittelbrett (Abb. 529), dessen Zeichnung sich an das Rund der Umrahmung anschmiegt.

Es muß nicht eigens bemerkt werden, daß die Varianten sehr verschiedenartig sind. Die Beschreibung kann sich nur auf die Auswahl der häufigsten Muster beschränken.

Die Stuhlformen Sheratons zeigen weitere Vereinfachung und Neigung zur Geo-

metrisierung, zur tektonischen Klarheit des Klassizismus (Abb. 521ff.). Zwar kehren im „Drawing book“ vereinzelt Typen Hepplewhites wieder, der von Sheraton als Vertreter der unmittelbar vorhergehenden Generation bekämpft wurde. Die Mehrzahl der Erfindungen ist aber selbständig und zeugt für eine stärkere Erfindungskraft. Vorherrschend sind die rechteckigen Lehnen. Der gekurvte oder bogenförmige Abschluß ist in der Praxis Ausnahme. Bei den ausgeführten Möbeln kann man zwei Grundformen trennen: die Lehne mit vertikaler Gliederung, geraden oder gekreuzten Stäben (trellis-back chairs im Soane Museum), die in der Zeichnung am meisten mit den Vorlagen des „Drawing book“ zusammengehen, und, als spätere Erfindung, die leicht geschweifte Lehne mit horizontaler Sprosseneinteilung, die im Klassizismus beibehalten und durch das 19. Jahrhundert konserviert wurde. Bei der ersten Art

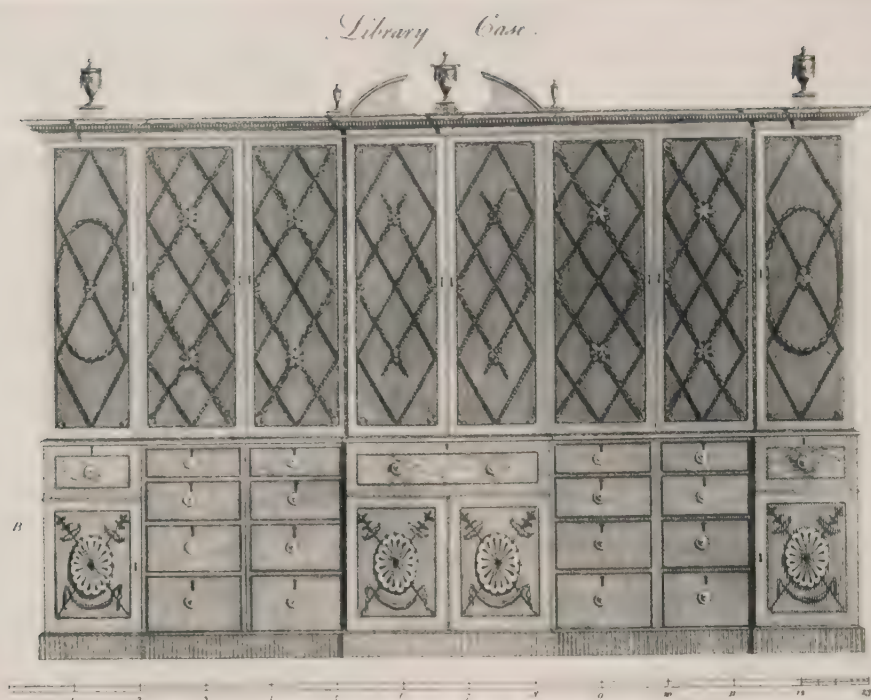
ist die leicht geschweifte Armlehne gewöhnlich von einer balusterförmigen Stütze getragen, die direkt über den kannelierten, dem französischen Louis XVI entlehnten Füßen sitzt. Die zweite Art (Abb. 520) ist charakterisiert durch die vertikale Teilung der Lehne mit Sprossen oder Brettern, mit ovaler Polsterung, sowie durch die hochsitzende Armlehne in S-Form, die als unmittelbare Fortsetzung aus den gedrechselten, mehrfach eingeschnürten Rundfüßen emporsteigt, ohne deutliche Akzentuierung vor der Zarge sitzt. In den Möbeln Hepplewhites sind die einzelnen Teile: Lehne, Zarge, Fuß, meist noch miteinander verschmolzen; bei Sheraton sind sie meist deutlicher akzentuiert, voneinander abgesetzt; die Verbindungspunkte sind, wie beim französischen Stuhl, durch Rosetten betont. Immer spürt man die Tektonik des fortgeschrittenen Klassizismus. Die weiteren Detailformen zeigen die Abbildungen. Bei der ersten Art ist naturfarbenes Mahagoni neben Fassung verbreitet, bei der zweiten Form gefaßtes und bemaltes Buchenholz vorherrschend. Rohrgeflecht, das nach Sheratons Angabe (1803) seit dreißig Jahren außer Mode war, ist damals in strenger Figuration wieder aufgenommen worden.

Außer diesen beiden Typen gibt es noch Stühle mit geschlossener, gepolsterter Lehne nach französischem Vorbild. Sie sind selten. Es darf deshalb die Erwähnung genügen. Vorlagen sind bei Hepplewhite und Sheraton.

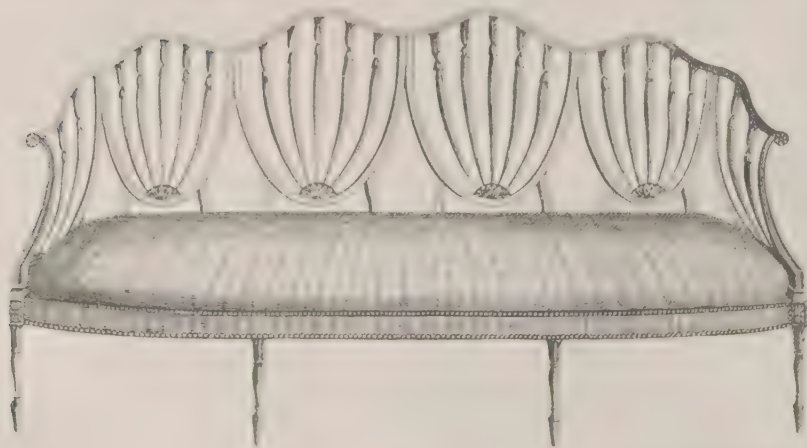
Die gleichen Formen kehren beim Sofa und settee wieder. Die ererbte Bildung der Lehne als Multiplikation von Formen der Stuhllehne findet sich bei Hepplewhite (Abb. 532)



530. Mahagoni-Stuhl im Stil Hepplewhites  
New York, Metropolitan Museum

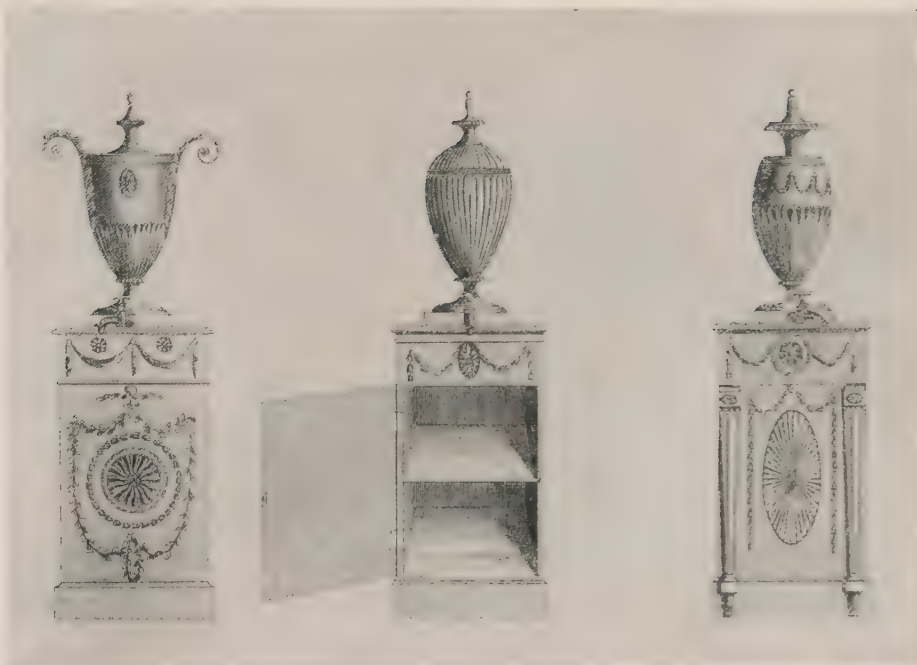


531. Hepplewhite, Entwurf für einen Bücherschrank  
(Pl. 48 im Guide)

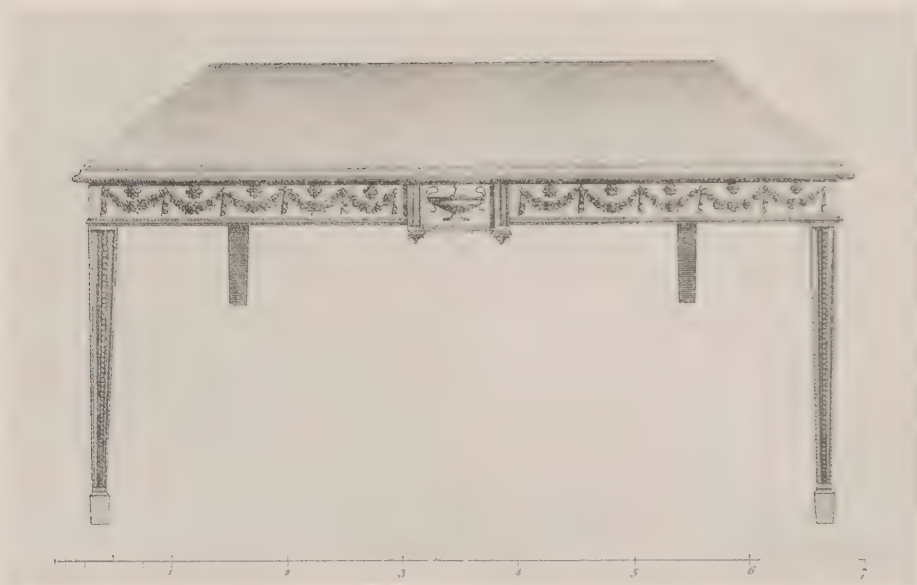


532. Hepplewhite, Entwurf für ein Sofa (Bar-back sofa)  
(Pl. 26 im Guide)



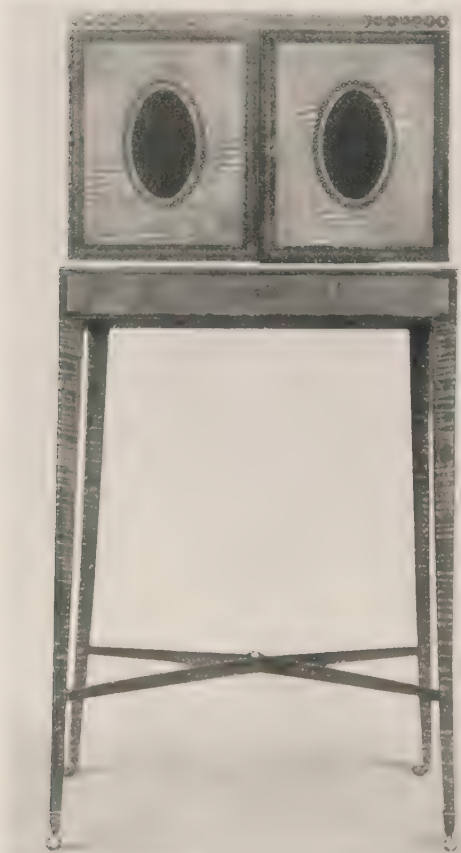


533. Hepplewhite, Entwürfe für „pedestals and vases“  
(Pl. 35 im Guide)



534. Hepplewhite, Entwurf für ein side-board  
(Pl. 32 im Guide)

im Entwurf (dort als bar-back sofa bezeichnet) wie in der Ausführung. Häufiger aber ist jetzt nach Vorbild der französischen Formen die gepolsterte, nach der Mitte leicht ansteigende Lehne geworden. Die Seitenlehnen sind nach älterer englischer Tradition geschweift, die Polsterung geht über die Armlehne (roll-over-arm) und gibt dem Möbel einen Grad von Bequemlichkeit, den das deutlicher artikulierte französische Möbel nicht



535. Kabinett aus Sykomorenholz  
mit Einlegearbeit. Um 1780  
London, Victoria and Albert Museum

besitzt. Die Frontseite, Armlehne und Zarge tragen wie beim Stuhl klassizistische Dekoration; der Fuß hat gewöhnlich die französische, kannelierte Balusterform. Die Bereicherung der Typen, die der gesteigerte Komfort im späten 18. Jahrhundert allgemein mit sich gebracht hat, zeigt sich auch beim Sofa. Als neue, vom Festland übernommene Bildung ist das Fenstersofa (window stool) dazugekommen, das ohne Rücklehne, mit schrägen Seitenlehnen ausgestattet ist, die der Schrägform der Fensternischen angepaßt sind. Bei Sheraton-Möbeln ist die Lehne noch weiter vereinfacht. Der Typus mit durchbrochenen, addierten Formen kommt mit gekreuzten oder geraden Stäben wie mit Sprossen vor. Dazu noch kombinierte Formen: gepolsterte Rücklehne mit durchbrochener Armlehne und vollständig gepolsterte Sofas, bei denen die Geradlinigkeit der Empiremöbel angenommen ist. Viele Entwürfe für Stühle, Sofas aber sind phantastische Improvisationen, die zur Ausführung nicht geeignet waren. Nur in Deutschland hat man aus den Publikationen ergiebige Anleihen gemacht.

Die Steigerung des Komforts im späten 18. Jahrhundert hat auch dem Tisch

eine stärkere Differenzierung gebracht. Die Form ist konstant geblieben, nur die Größe wechselt nach der Bestimmung. Zu den Spieletischen kommen Wandtische, die halbierten piertables (Pfeilertische), ferner als feste Typen unter Sheraton die Nähtische (worktables), die oft mit Stoffbeuteln garniert sind, und die kombinierten Tische (vgl. S. 600). Die Dreifußtischchen sind etwas aus der Mode gekommen. Die einfache, rechteckige oder ovale Platte auf geraden, prismatischen, sich verjüngenden Füßen ist nach wie vor die gebräuchliche Form. Figurierte Platten mit geschweiften Füßen sind die Ausnahme. Kannelierte Füße sind kleinen Arbeitstischchen reserviert, gedrehte Füße sind eine



536. Dressing Table von Seddon sons und Shackleton, um 1790  
New York, Metropolitan Museum



Eigenart einzelner Sheraton-Möbel. Unterschiede zwischen dem Hepplewhite-Möbel und dem jüngeren Sheraton-Möbel liegen oft nur in den Proportionen, die immer graziöser, gebrechlicher, steifer werden (Abb. 535), und im Holz. Die kostbaren Hölzer, das fein gezeichnete Satinholz, Sykomore, Thuya, Ahorn, Platane, mit streng gemusterten Einlagen, sind charakteristisch für die Spätzeit. Auch darin bietet das festländische Möbel Analogien. Antikischer, geschnitzter Dekor an der Zarge, Girlanden und Rosetten seitlich einer Mittelvorlage, Auflagen in der Art der Riesener-Möbel kommen bei Hepplewhite im Entwurf vor, selten in der Ausführung. Tische von unvollständiger Form, halbkreisförmig oder geschweift, die als Wandtische verwendet und für den Gebrauch zusammengestellt werden, aus Satinholz, bemalt oder eingelegt, wobei als Muster das Fächer(Zelt)motiv unvermeidlich ist, sind eine Eigenart der Hepplewhite-Zeit. In der Sheraton-Periode nehmen die Klappptische wieder überhand, die Pembroke-tables. Der Typus ist als Erfindung viel älter. Gegenüber den Tischen der Chippendale-Zeit liegt der Unterschied darin, daß die Seitenklappen jetzt durch Konsolen in Scharnieren gestützt werden, nicht mehr durch die verstellbaren Füße (gate-leg-table), die nur noch beim großen Eßisch blieben. Diese Form der Klappptische wurde durch das 19. Jahrhundert auf dem Festland beibehalten. Eine praktische Erfindung der Sheraton-Zeit, die auch bald vom Festland übernommen wurde, ist der Satz von Gelegenheitstischchen, nest of tables. Gewöhnlich sind vier kleine Tischchen von gleichartiger Form ineinandergeschoben, so daß sie nur den Raum eines einzigen Tischchens einnehmen. Man betont mit Recht, daß in der damaligen Gesellschaft plötzlich eine Leichtigkeit und Beweglichkeit des Verkehrs eingetreten sein muß, die solche kleinen Tischchen nötig machte. Man könnte ebenso sagen, daß sich die patriarchalische Einfachheit der Sitten mit der Annäherung an den internationalen Stil des Lebens abgeschliffen habe. Die Menschen, die Gainsborough und Reynolds porträtierten, sind nicht mehr im Milieu von Hogarth-Bildern denkbar, sie brauchen die Resonanz dieser zierlichen, etwas steifen Möbel.

Der internationale Stil des Lebens hat auch nach England die Differenzierung der Räume gebracht. Von diesen hat das Speisezimmer jetzt eine stereotype Möblierung erhalten, die bis in unsere Tage geblieben ist. Das Hauptmöbel ist das Side-board, das als Anrichte und Büfett diente, nachdem einmal das alte, hohe Büfett als provinzieller Typ in die Küche verbannt war. In Hepplewhites „Guide“ ist die Anrichte noch ein Tisch in einfacher Form, mit zwei innen abgeteilten Schubladen, oder in reicherer Form, dreigeteilt, mit Doppelschubladen an der Seite. Es scheint, daß Robert Adam (dessen Ausstattungen von Speisezimmern in Kedleston, Saltram, Harewood u. a. O. noch vollständig erhalten sind) den klassischen, bis heute verbindlichen Typus der Sideboard mit seitlichen Schmalkästen (pedestals) erfunden hat. Seine Zeichnungen sind früheste Belege. Der Tisch ist gewöhnlich mit einer Galerie versehen. Die „Sockel“ tragen meist urnenförmige Behälter für das Tischzeug; auch für kaltes und warmes Wasser (Abb. 533). Die Postamente sind Schränkchen. Im Innern befindet sich beim einen ein Plattenwärmer, der zweite dient als Behälter für ein spezielles Geschirr. „Is used as a pot cupboard“ sagt der „Guide“, auf den wir uns hier besonders berufen müssen, ohne an dieser Spezialität des Speisezimmermöbels irgendwelche Kritik üben zu wollen. Noch zu Hepplewhites Zeiten ist das side-board zum komfortablen Möbel



537. Toilettentisch aus Satinholz mit Malereien. Um 1800 (?)  
London, Victoria and Albert Museum



538. Eingelegte Satinholzkommode. Spätes 18. Jahrhundert  
London, Victoria and Albert Museum

ausgebaut worden. Entweder werden die beiden Schränkchen mit dem Schubladentisch verschmolzen, so daß das Ganze einem geschlossenen Schreibtisch mit Seitenfächern (pedestal-table oder library-table) gleicht. Das ist die einfache, seltenere Form. Oder es bleiben die drei Bestandteile und nur der Tisch wird weiter ausgebaut, mit mehr Schubladen versehen, geschweift, im Halbkreis gerundet, gegliedert, wobei der mittlere Teil offen bleibt und seitlich von Schubladenreihen begleitet wird. Das Ganze hat mit dem Schreibtisch mit offenen Füßen Ähnlichkeit. Die drei Teile, Postamente mit Urnen und Tisch, sind bei Sheraton zu einem Möbel vereinigt, aber so, daß die einzelnen Teile immer akzentuiert, klar voneinander abgesetzt sind. Das war unumgängliche Forderung des Klassizismus. Am rückwärtigen Rand des Tisches ist eine Messinggalerie zum Anlehnen der großen Silberplatten. Als Ergänzung kommen noch hinzu ein paar Messerbehälter (knife-cases), Schatullen aus Holz, vorne abgerundet, mit schrägem Deckel. Im großen, vornehmen Speiseraum wird das Büfett wohl schon damals von kleinen, ähnlich gebildeten, einfachen Anrichten begleitet. Die side tables sind in der Zeit Georg III. leichter geworden. Sie sind Abstellische im Speisesaal, sie ersetzen Konsoltische im Saale. Die Form ist meist halbkreisförmig. Gerade verjüngte Füße tragen die Marmorplatte oder die eingelegte Platte, je nach der Bestimmung des Raumes. Zarge und Füße haben gewöhnlich klassizistische Dekoration im Relief oder mit Einlage. Der Eßtisch (dining table) war in der Regel ein zusammengesetzter Tisch, ein eckiger





539. Kommode aus Satinholz. Spätes 18. Jahrhundert  
London, Victoria and Albert Museum

Mitteltisch und zwei kleine Tische mit Halbkreisform, die als side-tables dienen konnten. Andere Möglichkeiten der Verlängerung beschreibt Sheraton. Das frühe 19. Jahrhundert hat dem Rundtisch den Vorzug gegeben.

Im Schlafzimmer ist nach wie vor das Himmelbett, das Vierpfostenbett, das beherrschende Möbel. Die phantastische Improvisation des french state-bed, des elliptic bed, des summer-bed, die Sheraton zeichnet, oder das einfache field-bed in Zeltform bei Hepplewhite, das französische lit a tombeau, das uns aus Stichen und Gemälden von Chodowiecki vertraut ist, brauchen wir nicht eigens zu notieren. Nur die Pfosten des Bettes werden moderner, antiker geformt. Die Vorhänge werden verkleinert, die hellen zarten Farben des Stoffes bestimmen den Eindruck. Der Typ bleibt erhalten, bis im entwickelten Empire die neue französische Form das sanitär wenig empfehlenswerte Gehäuse verdrängt. Zum stereotypen Mobiliar gehört jetzt auch das Waschtischchen (washstand), das das Lavabo der Queen-Anne-Zeit ersetzt. Es hat Größe und Form eines Nachtkästchens und ist mit einem Deckel verschlossen, der geöffnet einen kleinen Napf als Waschschüssel zeigt. Auf übergroße Reinlichkeit legte man keinen Wert. Dazu gehörte ferner der Toilettentisch (dressing-table), wie hergebracht mit Standspiegel, jetzt auch luxuriös ausgestattet und mit großem Raffinement ausgebaut. Alle Utensilien sind in eingepaßten Behältern in den seitlichen Schubladen untergebracht. Ein besonders elegantes Möbel im Sheraton-Stil, ungewöhnlich reich dekoriert mit gemalten Füllungen und

Girlanden, mit schildförmigem Spiegel zwischen zwei Aufsatzkästchen, ist im Victoria and Albert Museum (Abb. 537). Die Echtheit ist wohl mit Unrecht bezweifelt worden. Kombinationen von Schreibtisch und Toilettetisch, bei Sheraton *harlequin-table* benannt, Einbauten von Schreibfächern, die sich auf einen Druck öffnen, ergeben weitere Möglichkeit raffinierter Durchbildung. Zur Einrichtung des Schlafzimmers gehören noch die Kommoden. Sie behalten noch lange Zeit die Schweifung. Erst in den siebziger Jahren werden die Seiten geplattet, die Gesamtform wird rechteckig oder halbkreisförmig. Ein Dekor aus strengen Einlagen mit klassizistischen Mustern, die oft Gemälde rahmen, betont die strengfeine Proportionalität. Weiter die Doppelkommoden (*tallboy-chest*) und als Pendant dazu ein Kleiderkasten. Diese Kleiderschränke (*wardrobe*) haben sich erst in der Spätzeit eingebürgert. Chippendales „Director“ kennt zwar den Typ; ausgeführte Möbel aus dieser Zeit kommen kaum vor. Erst in der Periode von Hepplewhite werden sie allgemein. Dieser englische Typ ist zweigeschossig; er besteht aus einem Kommodenunterbau mit Schubladen und einem leicht verjüngten, mit Türen verschlossenen Aufsatz. Der Aufsatz birgt wieder Schubfächer, die manchmal auf Laufleisten an der Innenseite der Türen vollständig herausgezogen werden können. Nur die Kleiderschränke für Damen enthalten Fächer zum Aufhängen der Kleider. Sie sind erst eine Errungenschaft der Zeit Sheratons, der auch schon große dreiteilige Kästen gezeichnet hat. Der Brauch, die Herrenkleider zu legen, ist durch das 18. Jahrhundert geblieben.

Die großen Schränke bleiben auch im vornehmen Wohnraum, im Gesellschaftszimmer (*drawing-room*) des späten 18. Jahrhunderts. Der Glasschrank mit zierlichem, ornamental figuriertem Sprossenwerk, mit Spitzbogenmuster, Ovalmuster ist nach wie vor der wichtigste Schmuck der besseren Stube. Die verschiedenartige Verwendung als Bücherschrank, Porzellanschrank (*china-case*) ändert wenig an der Form. Die Kombination mit dem Schreibtisch, Schreibpult, Zylinderbureau zum Schreibschrank (*secretary-book-case*) ergibt eine weitere Variationsmöglichkeit, die in Deutschland schon längst bekannt war. Die ausgeführten Möbel der Hepplewhite- und Sheraton-Zeit unterscheiden sich nur im nebensächlichen Detail. Der scharfe, feinproportionierte Umriß ist bei beiden gleich, auch der geschweifte Giebel des Aufsatzes wird bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts beibehalten. Neu kommt hinzu der segmentförmige Aufsatz nach Sheratons Vorbild auf Möbeln der Spätzeit.

Beim Schreibtisch sind ebenfalls die Variationen reicher geworden. Zum Schreibtisch mit Rollverschluß (*cylinder-fall bureau*, im Guide *tambour writing desk* benannt) in der vereinfachten zierlichen Form von Rieseners Spätwerken, die in der Hepplewhite-Periode besonders kultiviert wurden, zum Typus mit geschlossenen Seitenkästen (*pedestal-writing-table* oder *library-table*) kommt als neue Erfindung Sheratons der Tisch mit Aufsatz, der drei Seiten des Randes umschließt (*Carlton House Table*). Daneben gibt es noch zierliche Damenschreibtische in Tischform, mit kleinem Aufsatz, das schmale Rollbureau auf kastenförmigem, nach innen geschweiftem Unterbau. Die Neubelebung eines alten Typs ist das Kabinett mit schreibtschartigem Unterbau und gegliedertem, dreigeteiltem Aufsatz, für das Sheraton einen ausführlichen Entwurf bietet.

Die Typen all dieser Kastenmöbel sind in der Zeit von Hepplewhite bis zu



540. Wandtisch (pier-table) aus Satinholz und anderen Hölzern  
London, Victoria and Albert Museum

Sheraton nur wenig geändert worden. Die Aufteilung der vorhandenen Bestände nach Stilen ist mehr oder weniger Gefühlssache; sie hält sich an leicht variables Detail der Füße, Aufsätze, und nimmt in richtiger Folgerung die strengeren, antikischen Louis XVI-Formen für die Sheraton-Zeit in Anspruch. Gemeinsam ist beiden Perioden die Vorliebe für die glatten Flächen, die die Textur des Holzes zur Geltung kommen lassen; die Schnitzereien werden immer mehr vermieden. Gemeinsam ist die Vorliebe für die hellen, lichten Hölzer. Damit sind allgemeine Charakteristika des Klassizismus zitiert. Wirkliche Unterschiede liegen vielleicht nur in den Proportionen. Die größere Fülle und Farbigkeit wird später von präziöser Feinheit abgelöst, die durch die strenge Felderteilung, die Umrahmung mit einfachen Bändern, die strenge Tektonik in der Akzentuierung der einzelnen Teile noch betont wird. Reichere Einlagen im Anschluß an Adams Erfindungen sind im Entwurf häufig, in der Ausführung auf einzelne Kommoden und Konsoltischchen beschränkt, die als Prunkmöbel gelten wollen. Die weiche Bemalung der Hepplewhite-Zeit wird später vermieden und durch die streng disziplinierte eingelegte Ornamentik antikischer Art ersetzt. Die vollendete handwerkliche Technik, die Sauberkeit der Ausführung bleibt bis zum Ausgang des Jahrhunderts.

Mit dem Ende des Jahrhunderts ist die klassische Periode der Möbelkunst in England abgeschlossen. Man möchte sagen, daß damals Englands Mission erfüllt war. Die Vor-



züge der nationalen Sonderentwicklung waren Komponenten des Zeitstiles geworden. Da der Abstieg gleichzeitig auch auf den anderen Gebieten der Kunst merklich wird, möchte man glauben, daß die Rolle Englands in der Weltgeschichte der Kunst für damals zu Ende gespielt war. Es mußte in den Hintergrund treten, nachdem es seinen Beitrag zur allgemeinen Entwicklung abgegeben hatte. Der Rest ist auf dem Gebiete des Möbels Epigonentum. Die Entwürfe in den Publikationen von Thomas Hope (*Household furniture* 1807) und George Smith (*The Cabinetmaker's and upholsterers guide* 1826) in Ackermanns *Repository of art* (London 1809–27) sind mehr oder wenige selbständige Nachahmungen der Vorlagen von Percier-Fontaine, verquickt mit Kopien nach der Antike und mit anderen kontinentalen Gedanken. Sogar die Belegstellen sind in Hopes Buch gewissenhaft verzeichnet. Das „English Empire“ ist eine provinzielle Abart des französischen Klassizismus mit vereinzelt Reminiszenzen einheimischer Tradition. Die autochthone Entwicklung ist im internationalen Zeitstil aufgegangen. Sie folgt im 19. Jahrhundert allen Phasen dieser retrospektiven Experimentalkunst. Bis mit dem Wiederanknüpfen an das 18. Jahrhundert, seit etwa 1860, tektonische Gesinnung wieder geweckt und damit der Grund gelegt wurde zum europäischen Aufstieg in der modernen Zeit.

Die aktive Rolle Englands als direktes Vorbild, die mit der Blütezeit begonnen hat, hat aber noch längere Zeit gedauert, bis in den späten Klassizismus. Dieser Einfluß ist weithin zu spüren. Nicht nur bei den Nachbarländern, wie Dänemark, die vom englischen Import lebten, oder in Nordamerika, der Provinz englischer Geschmackskultur, auch im nördlichen Deutschland, in Holland, das schon lange die Rolle des Gebenden ausgespielt hatte, und sogar in Frankreich, wo Ebenisten von Rang, wie Georges Jacob, die englische Mode kultivierten, ist der Einfluß vorhanden. Das länderverbindende Meer hat das englische Vorbild auch in entlegene Länder gebracht, die kulturell gar nichts mit England gemein hatten, nach Portugal, nach Spanien, nach Port Mahon auf Minorca, nach Cadix, nach Neapel, das bis in die letzte Zeit den Markt mit „originalen“ englischen Möbeln versorgt hat, und sogar nach Venedig, wo die geschnitzte Lehne in Chippendales Art und die Höckerfüße durch bunte Fassung dem einheimischen Geschmack angepaßt wurden.

## NORDAMERIKA IM 18. JAHRHUNDERT

MAN hat auch die amerikanischen Kolonialmöbel des 18. Jahrhunderts nach den englischen Stilbezeichnungen gruppiert. Mit Recht; denn die Formen sind die englischen mit wenigen Abweichungen im Detail, die wir nachher beschreiben werden. Nur muß man sich darüber im klaren sein, daß die Stilbezeichnungen für das Kolonialland erst recht reine Konvention sind, und daß sie nur dann entsprechen, wenn wir die zeitlichen Grenzpfähle anders stecken. Es dauerte immer einige Zeit, bis die neuen Formen in die Kolonie gelangten und dort heimisch wurden, und die Londoner Kabinettmacher, die nach Amerika auswanderten, waren sicher nicht die führenden Erfinder. Durch diese zeitliche Verschiebung hört der Zusammenhang mit der Regierungszeit der englischen Könige fast ganz auf. Es scheint uns deshalb richtiger, die gröbere Periodisierung als Grundlage beizubehalten und für die einzelnen Etappen mit dem nötigen Vorbehalt die Stilbezeichnungen des vorhergehenden Kapitels zu übernehmen. Die zweite Periode der amerikanischen Kunstgeschichte des Möbels, die vom ausgehenden 17. Jahrhundert bis zur Erklärung der Unabhängigkeit reicht, gliedert sich damit von selbst in drei Abschnitte, für die man auch die europäische Stilbezeichnungen Spätbarock, Régence und Rokoko gebrauchen könnte. Da der Inhalt sich im wesentlichen mit dem des vorigen Kapitels über das englische Möbel deckt, ist Kürze von selbst geboten.

Im späten 17. Jahrhundert haben sich die nationalen Gegensätze ausgeglichen, die Einheitlichkeit ist erreicht. Die Einverleibung der holländischen Gebiete von New York 1664 war gleichsam ein Symptom der kulturellen Entwicklung. Die dritte Generation der Kolonisten ist bereits zu Wohlstand gelangt und will den Reichtum auch zeigen. Das Niveau der Lebenshaltung ist höher geschraubt, die neuen Wohnungen sind weit entfernt von Primitivität. Es ist psychologisch selbstverständlich, daß sich das junge Geschlecht der Neureichen ängstlicher und rassenbewußter an das Vorbild der entfernten Heimat hält. Die Möbel werden verfeinert, nach dem Vorbild des Möbels der William and Mary-Zeit modernisiert. Zuerst werden die Stuhlformen mit hoher Lehne importiert, die der Absolutismus in Europa geprägt hatte. Sie verdrängen den altertümlichen wainscot chair, und werden mit neuen Variationen bereichert. Der europäische Stuhl mit Volutenfüßen, durchbrochenen Volutenstegen und portugiesischer Rohrbespannung (Charles II. chair, Flemish scrolled chair, Abb. 251) erhält hier eine besondere Form durch die Lehne mit vertikalen flachen Balusterpfosten (banister back chair), die beim besseren Möbel auch durch Polsterung ersetzt sind. Statt der Volutenfüße werden auch gedrehte Pfosten verwendet und den unteren Abschluß bildet die flachgedrückte, kannelierte Volute des „spanischen“ Fußes (Abb. 250). Die gleichen Formen der Lehne und des Steges



541. Amerikanischer High-boy des frühen 18. Jahrhunderts  
New York, Metropolitan Museum





542. Nordamerikanische Mahagonistühle. Zweites Viertel des 18. Jahrhunderts  
New York, Metropolitan Museum

werden auch auf das Sofa (daybed, couch) übertragen. An den Kastenmöbeln verschwindet das Schnitzwerk, es wird durch feines Furnier aus einheimischen Hölzern mit dekorativer Musterung ersetzt. Kommoden, Schreibpulte (desk) erhalten den strengen, scharf geschliffenen, kubischen Umriß. Die Kredenz ist im besseren Bürgerhaus verschwunden. Dafür hat sich seit 1700 ein neuer Typus eingebürgert, der hohe Schubladenkasten (high boy, high chest of drawers), eine Kommode mit vier Schubladen auf einem Tisch (Abb. 541). Dieser isolierte Tisch wird low boy genannt (vgl. Abb. 547). (In alten Inventaren findet man die Bezeichnung chamber table oder dressing table.) Sechs, später vier Balusterfüße, zuerst durch Stege verbunden, später ohne Steg, stützen die seitlich in Bogenform, in der Mitte im Halbrund ausgeschnittene Zarge: in dieser gruppierte Schubladen, gewöhnlich eine niedrige, flankiert von zwei größeren. Nicht nur die Form des Möbels, auch der Beschlag ist dem englischen Vorbild abgesehen. Die Drechselarbeit der Füße ist komplizierter, kunstvoller geworden und die Figuration (bell, cup, trumpet, vase) gibt dem Baluster seine „technische“ Bezeichnung. In alle Geheimnisse dieses technischen Vokabulars wollen wir hier nicht eindringen. Eine chronologische Ordnung, die als Grundlage diese gleichzeitigen Formen benutzen wollte, wäre müßiges Beginnen.

Im zweiten Abschnitt, der stilistisch vom Spätbarock der Queen-Anne-Zeit und dem frühen Rokoko der Georgian Period bis zur Chippendale-Zeit reicht, ist der zeitliche



543. Nußholz-Sofa, gefertigt in Philadelphia um 1735  
New York, Metropolitan Museum

Unterschied zwischen der Kolonie und dem Mutterland im Aufkommen neuer Möbeltypen wieder mehr ausgeglichen. Das koloniale Handwerk hat sich längst in den Besitz der technischen Möglichkeiten gesetzt und so die Basis geschaffen, auf der später selbständige Formulierungen des Zeitstiles erwachsen konnten. Äußerlich ist auch hier diese Periode (cabriole period) charakterisiert durch die Übernahme der barocken Schweifung. Sie ist wie in Europa das Mittel der Vereinheitlichung, die vom renaissancemäßigen, zusammengesetzten Möbel zum einfachen Typus mit Verschmelzung der Glieder führt. Die barocke Kurve greift beim Stuhl, meist aus Nußholz, von den Füßen aus, dem cabriole leg, über in die Zarge, die abgerundet wird, und in die Lehne mit dem Mittelbrett (Abb. 542). Sie macht die Stege entbehrlich, die hier seit etwa 1720 verschwinden. Die Endungen der Füße sind die gleichen wie in England. (Außer dem ball and claw foot kennt das amerikanische Möbel den club-, snake-, grooved oder web-foot mit zehenförmiger Bildung, den slipper foot). Das Mittelbrett der Lehne hat die Geigen- oder Vasenform, die später durch Ausbuchtungen und Ansätze bereichert wird. Die Seitenpfosten der Lehne sind (seit etwa 1730) im unteren Viertel eingezogen. Geschnitzte



544. Mahagoni-Kommode von John Townsend. 1765  
New York, Metropolitan Museum

Dekoration ist am Knie, als Aufsatz in der Mitte der Lehne und manchmal als Akzent in der Mitte der Zarge. Einfache Muschelformen sind häufiger als die reicheren Muster, wie die Adlerköpfe auf einem Lehnstuhl des Metropolitan Museum. Außer dem einfachen Sessel (side chair) kennt man den Armstuhl, den gepolsterten Stuhl (wing chair), den Eckstuhl (corner chair) und den Windsor chair, der als Gartenstuhl diente. Die geschweiften Füße werden auch auf das Sofa übertragen, dessen Form sich der englischen anschließt (Abb. 543), und auf die Tische. Die Zahl von dessen Typen ist auch sehr vermehrt, die kleineren Nipptische, die einen Rückschluß auf gesteigerten Wohlstand zulassen, sind alltägliche Möbel geworden; dazu kommt der Klappptisch (drop leaf table), der Teetisch. Auch Schreibpult (desk), Kommodenschränk (high boy) und low boy haben die geschweiften Füße erhalten, ohne daß im übrigen an ihrer kubischen Sachform etwas geändert worden wäre. Nur die Verfeinerung des Fourniers ist als Fortschritt zu nennen.

Der dritte Abschnitt dieser Periode entspricht der englischen Chippendale-Zeit. Die Grundformen bleiben im Mutterland und in der Kolonie die gleichen, das Material





545. Sekretär aus Newport  
New York, Metropolitan Museum



546. Mahagoni-high-boy aus Philadelphia  
New York, Metropolitan Museum



547. Mahagoni-Schubladentisch (low boy) aus Philadelphia  
New York, Metropolitan Museum

ist dasselbe, zuerst Nußholz, dann Mahagoni. Auch die stilistischen Änderungen des Überganges zum Rokoko folgen einander nach denselben Gesetzen. Erleichterung, Auflösung, Verschleifung, Bewegung sind die treibenden Motive des Formenwandels. Beim Stuhl ist das Mittelbrett aufgelöst in ein Bandwerkmuster, das bekrönt wird von einer Bogenform; die Übergänge an der Zarge sind verschliffen. Der größere Reichtum des Schnitzwerkes tritt hervor in der Dekoration des Knies mit cabochons und Akanthusblättern. Die amerikanischen Spezialitäten der Form berühren die Grundform des Stuhles nur wenig. Eigentümlichkeiten sind die Abrundung der rückwärtigen Füße, die weitere Spannung und größere Höhe der Lehne, die kleinteilige Profilierung des bekrönenden Bogens (Abb. 549). Man müßte bei den Kastenmöbeln die stärkere Ausbildung des Giebels am high boy nennen. Bei den Tischen, die jetzt mit der gleichen Differenzierung der Zwecke zu dem gleichen Reichtum der Formen ausgebaut sind, wie im Mutterland (man kennt neben dem dining table, dem pier und side table die verschiedenen Arten des tea table, des pembroke und drop leaf table, des tip top





548. Konsoltisch (pier-table) von Benjamin Randolph  
New York, Metropolitan Museum

table auf drei Füßen), müßte man die massigere Schwere und stärkere Standfestigkeit als Kennzeichen anführen. Aber alle diese Unterschiede würden es nicht rechtfertigen, daß wir hier ein eigenes Kapitel amerikanischer Möbelgeschichte abtrennen. Es gibt aber noch verschiedene Gruppen von größerer stilistischer Selbständigkeit.

Dazu gehören zunächst die Kastenmöbel mit shell block front, mit Auflagen und korrespondierenden Vertiefungen, die oben mit einer Muschel enden. Das Motiv an sich ist ein barockes Motiv; aber die Absicht der Erleichterung der Auflösung des Kubus, des Ersatzes für die Schweifung, die beim amerikanischen Möbel selten vorkommt, ist doch Rokoko. Möbel dieser Gattung, ausgeführt von dem Kabinettmacher John Townsend (1732–73) in Newport in Rhode Island, stehen im Metropolitan Museum (Abb. 544). Andere werden mit dem Namen des John Goddard in Newport in Verbindung gebracht (Abb. 545).

Die größte „Schule“ amerikanischer Möbelschreiner war in Philadelphia. Eigenart der Möbel dieser Gegend ist der Reichtum an Schnitzwerk, die Fülle ornamentaler Formen, überhaupt eine stärkere geistige Freiheit. Ein Kommodenschrank (high boy) im Metropolitan Museum, mit claw and ball-Füßen, durchbrochener Zarge, durchbrochenem Giebel, trägt an der unteren Schublade ein Relief, eine fein empfundene, ornamentale Komposition, das wie eine Kartusche unten in der Mitte sitzt und dem schweren Kasten eine ungewöhnliche Leichtigkeit verleiht. Es gibt verschiedene Möbel mit ähnlicher Disposition des Dekors. Das Hauptmotiv ist bei diesen eine schwere Muschel.



549. Rokokostuhl aus Philadelphia  
New York, Metropolitan Museum

namentale Auflösung mit dieser feinen Konsequenz durchgehalten wäre, wie bei dem Konsoltisch (pier table) des Metropolitan Museum (Abb. 548). Kein englisches Möbel hat diese zarte, ja elegante Ornamentik. Die geschweiften Füße haben Volutenenden auf Sockelplatte, die Zarge ist ausgeschnitten, durchbrochen, dekoriert mit Profilhändern, Muschelwerkkämmen und figuraler Mittelkartusche an der Längsseite, mit Relief, ein Mädchen auf einem Terrainstück sitzend. Die profilierte Marmorplatte schon zeigt, daß französischer Einfluß vorliegt. Dieselbe Art der ornamentalen Komposition mit figuralem Mittelmotiv hat ein gepolsterter Armstuhl der früheren Reifsnider collection (Nr. 674, Abb. 550). Die geschweiften Füße enden in Löwenpfoten und tragen am Knie eine Rocaillekar-

Der energisch gewellte Giebel wächst ohne trennenden Fries aus dem Körper. Das Metropolitan Museum besitzt einen weiteren Schrank dieser Art mit dem dazugehörigen low boy (dressing table); ein ähnlicher war in der Sammlung Reifsnider (Nr. 696). In unserer gedrängten Übersicht können wir natürlich nicht die einzelnen Möbel beschreiben. Es muß genügen, wenn wir auf einige typische Beispiele hinweisen.

Die besten Möbel der „Schule“ von Philadelphia sind Mahagonimöbel aus dem dritten Viertel des Jahrhunderts. Sie werden mit dem Kabinettmacher Benjamin Randolph in Verbindung gebracht, der sich 1762 in Philadelphia verheiratet hat. Das Schnitzwerk besitzt eine graziose Feinheit wie bei keinem englischen Möbel. Es gibt im Mutterland kein Tischchen, bei dem die or-



550. Lehnstuhl von Benjamin Randolph  
Früher Sammlung Reifsnider, Philadelphia



551. Stühle von Benjamin Randolph  
Früher Sammlung Reifsnnyder, Philadelphia

tusche. Die Zarge ist ausgeschnitten, mit Gitterwerk und Akanthusvoluten dekoriert, die von einer Mittelmaske ausgehen. Die betonten Kurven des Aufbaus zeigen wieder die Annäherung der englischen Grundform an die Absichten des französischen Rokoko. Der Lehnstuhl gehört zu einer Serie von Musterstühlen (sample chairs), die nachweisbar aus dem Besitz von Randolph stammen. Sie schließen sich deutlich an Chippendale-Vorbilder an, sind aber in der Ornamentik selbständig. Ein Stuhl der früheren Reifsnnyder collection (Nr. 675) hat geschweifte Frontfüße mit Volutenende, cabochons mit Blättern am Knie, ausgeschnittene Zarge, die mit Blattwerk dekoriert ist, durchbrochene Lehne mit gotisierendem Muster (Abb. 551 rechts). Ein ebenso reicher Stuhl aus dieser Serie ist im Privatbesitz in Hartford, ein einfacherer mit gotisierender Lehne war in der Reifsnnyder collection (Nr. 676). Diese reich dekorierten Möbel fallen garz aus der englischen Entwicklung heraus. Gewiß kennt auch Chippendale die ornamentale Auflösung; aber nicht diese Feinheit der Form. Die Beispiele genügen, um die früher geäußerte Behauptung zu rechtfertigen, daß die amerikanische Interpretation des Rokoko vor der englischen die Ursprünglichkeit voraus hat.

Die dritte Periode des amerikanischen Möbels hat man die Periode des federal style benannt. Die Verbindung mit dem Mutterland hörte auch nach dem erfolgreichen Kampf um die Unabhängigkeit, nach der Gründung der Union 1783 nicht auf. Zuerst wurden die Stichvorlagen von Hepplewhite, Sheraton, Shearer mit größerer oder geringerer Geschicklichkeit übersetzt. Das feine, furnierte Möbel, auch das bemalte Möbel in Sheratons Geschmack (fancy chairs) hielt seinen Einzug. Die Möbeltypen wurden bereichert,





552. Mahagoni-Sofa im Sheraton-Stil, gefertigt in Salem (Massachusetts)  
New York, Metropolitan Museum

der sideboard kam jetzt auf, auch die kombinierten Möbel wurden im Lande gefertigt. Seit der Direktoirezeit und im Empire meldete sich auch hier ein verstärkter Einfluß französischer Vorbilder, der durch die englischen Musterbücher von Hope, durch Zeitschriften wie Ackermanns Repository of art noch konsolidiert wurde. Nach diesen hier kurz angedeuteten Etappen sind die Möbel der federal styles benannt. Da die Vorlagen oft vermischt wurden, sind Benennungen, wie amerikanisches Sheraton oder Hepplewhite Möbel, fragliche Begriffe geworden (Abb. 552). Auch die Trennung der Directoire- und Empiremöbel ist mehr Gefühlssache. In den Arbeiten des bekanntesten Möbelmachers dieser Spätzeit, des Duncan Phyfe (geboren in Juverness 1768, gestorben 1854 in New York, wo er seit 1795 wirkte), mischen sich Anregungen verschiedener Art zu einem homogenen, persönlichen Stil.

## ÜBERGANG ZUM KLASSIZISMUS DER STIL LOUIS XVI

WENN man die Listen der Pariser Ebenisten durchliest, fällt die Menge deutscher Namen auf. Die deutschen Marketeriearbeiter waren schon seit der Renaissance gesucht. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die Einwanderung deutscher Kunsthandwerker zur Invasion angewachsen. Im Faubourg Saint-Antoine in Paris war eine ganze Kolonie deutscher Kunsttischler zusammengekommen, die später, von Marie Antoinette protegiert, die künstlerische Führung übernahm. Auch die Stadtviertel des Quinze-vingts und Montreuil waren von Fremden, besonders von Deutschen, überschwemmt, die zum Teil – wie Benemann – nicht einmal des Französischen mächtig waren. Im Jahre 1785 war mehr als ein Drittel sogar der zünftigen Meister in der Stadt Ausländer. Die besten Kräfte sind der Zentrale aus deutschem Blut erwachsen. Wenn man die Werke der zweiten Jahrhunderthälfte aufzählt, die durch Eleganz und technische Vollendung den Ruhm der Pariser Möbeltischlerei in die Welt getragen haben, dann muß man in erster Linie die Arbeiten deutscher Meister anführen. Ebenisten wie Oeben, Riesener, Benemann, Weisweiler, Schwerdfeger, Roentgen, Wolff, Schlichtig, Latz, Martin Carlin (der in Wirklichkeit Karlein hieß), um unter den etwa hundert Namen deutschen Ursprungs nur die führenden und bekannten zu nennen, kann man auf der einheimischen Seite wenige von gleicher Bedeutung gegenüberstellen, vielleicht René Dubois, Jean François Leleu, die aber stilistisch von den Deutschen abhängig sind. In der Zeit der Königin Marie Antoinette, der Wiener Kaiserstochter, hat es sogar den Anschein, als ob die Gunst des Hofes sich ausschließlich auf die eingewanderten deutschen Handwerker konzentriert hätte, als ob die einheimischen Kräfte mit Absicht zurückgeschoben worden wären. In diesem Zusammenhange darf die kuriose Tatsache angeführt werden, daß die französische Kunstgeschichte vom Anfange unseres Jahrhunderts (Molinier), die in der Periode der Rokoko-Imitation aufgewachsen war, die im Möbel des Rokoko den absoluten Höhepunkt französischen Kunstgewerbes sah, das langsame Abbiegen zum Klassizismus in der Louis XVI-Zeit, den vermeintlichen Verderb des Geschmacks den eingewanderten Deutschen in die Schuhe schieben wollte. Die Anschauung hat sich gründlich geändert. Heute erscheint uns diese Übergangszeit als eine Periode der Selbstbesinnung, in der die angeborene, rationelle Klarheit und logische Schärfe der Franzosen wieder an die Oberfläche trieben. Die Rolle der Deutschen in Paris war damals kaum eine Vermittlerrolle. Von der heimischen Eigenart blieb wenig, vielleicht die sachliche Sorgfalt, die handwerkliche Genauigkeit, die technische Überlegenheit, die von jeher die deutschen Kräfte dem Auslande schätzbar machten. In künstlerischer Beziehung hatte ein Anschmiegen der Indivi-

dualität, ein Aufgehen in der fremden Kultur stattgefunden. Die Luft im fremden Lande alter Kultur ist immer stärker. Auch die italienischen und französischen Baumeister des 18. Jahrhunderts, die in Deutschland tätig waren, bauten dort anders als in ihrer Heimat. Umgekehrt blieb bei den deutschen Meistern, die in Paris gelernt hatten und dann in Deutschland das französische Vorbild propagierten, selbst beim engen Anschluß ein Rest von Überschwenglichkeit und individueller Selbständigkeit, den der Franzose als provinziell bezeichnet. Zeugnis sind die Werke der Mannheimer Tischler, die Stiche von Cuvilliés und deutlicher noch die Möbel von David Roentgen, der in beiden Ländern tätig war und der für das Ausland andere Möbel schuf als für Deutschland.

Auf den Einfluß der deutschen Handwerker der Übergangszeit darf man wohl die Neuerungen zurückführen, die beim Pariser Möbel der späten Rokokozeit besonders gerühmt werden. Die eine ist die technische Vervollkommenung. Spezialitäten, wie die komplizierte Ausstattung mit versteckten Geheimfächern, der Rollverschluß, sind damals Mode geworden. Wichtiger ist eine zweite Neuerung. Der reinen Tischlerarbeit wird die frühere Bedeutung zurückgegeben. Während in der Rokokozeit das Werk des Bildhauers überwog, wird jetzt die Bronze zurückgedrängt, und die Furnierung kommt immer mehr zu ihrem Recht. Die Kunst des Furnierens ist zur Virtuosität entwickelt worden. Die Palette der farbigen Hölzer hat sich vermehrt. Der Sinn für die Farbigkeit hat sich verfeinert. Im Schneiden der Hölzer, in der Verwendung von Lack, in der Verbindung des Holzes mit Einlagen sind ungemeine technische Verbesserungen erzielt worden.

Alle diese Veränderungen, die im Dienst einer neuen Sachlichkeit stehen, gehören in einen größeren Zusammenhang. Sie liegen auf der gleichen Linie wie die stilistischen Wandlungen, die zunächst auf dem Wege der Reduzierung, der Abschwächung und Vereinfachung zu einer neuen Stilistik trieben, deren Ziel eine neue Gesetzlichkeit, neue Tektonik war. Erreicht wurde dieses Ziel in der Zeit des Klassizismus. Die Anfänge des Weges gehen weit zurück. Was man in Frankreich als Stil Louis XVI bezeichnet, ist immer noch ein Übergangsstil, der als solcher einen gewissen Höhepunkt eben unter Louis XVI erreichte, dessen Anfänge aber weit in die Regierungszeit Ludwigs XV. zurückgreifen. Will man das Datum genauer fixieren, so kann man auf eine oft zitierte Stelle bei Grimm, dem deutschen Freund Diderots, dem ästhetischen Beichtvater des höchsten Adels, dem Berater der Kaiserin von Rußland, verweisen. Er schreibt in seiner „Correspondance“ 1763: „Seit mehreren Jahren hat man wieder auf die antiken Ornamente und die antiken Formen zurückgegriffen. Der Geschmack hat dadurch bedeutend gewonnen, und die Mode ist so allgemein geworden, daß man heutzutage alles à la grècque macht. Die Innen- und Außendekoration der Bauten, die Möbel, die Stoffe, die bijoux jeder Art, alles ist in Paris griechisch. Der Geschmack ist von der Architektur in die Modeläden gekommen. Unsere Damen sind griechisch frisiert. Die Galanteriewaren, die man heute in Paris fertigt, zeigen sehr guten Geschmack; ihre Formen sind schön, vornehm und angenehm, während sie vorher, vor zehn oder zwölf Jahren, willkürlich, verdreht und absurd waren.“ Der Übergang zum neuen Stil ist also schon für die Jahre um 1750–1760 literarisch belegt. Die Möbel, die in der französischen Kunstgewerbeliteratur als spätes Louis XV rubriziert werden, sind um keinen Grad von den Möbeln der Louis XVI-Zeit unterschieden.





553. Nic. Lafrensen, *L'assemblée au Salon*. Kupferstich

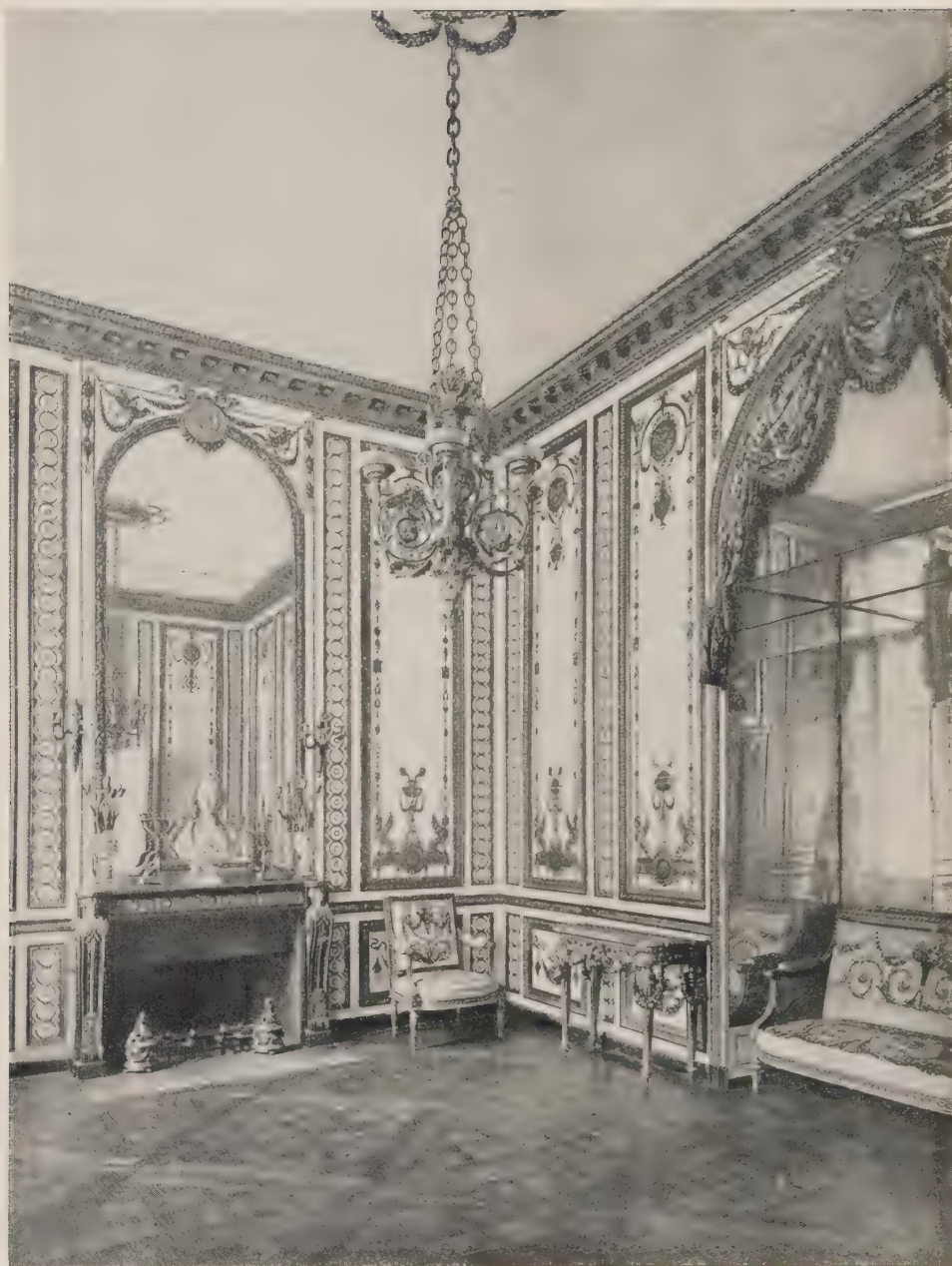
Die Reaktion gegen die malerischen Freiheiten des Rokoko hatte in Frankreich schon mit dem Aufwachen des Rokoko begonnen. Die Architektur hatte sich hier, wie in England, nie von den Traditionen der Hochrenaissance entfernt. Deutlich zu fassen ist die Reaktion auf literarischem Gebiet, in der Publizistik. Schon 1745 beginnt mit Abbé Leblanc die Klage über die Verderbtheit des Stiles, die von da ab nicht mehr verstummt und dann 1754 in den oft zitierten Ratschlägen der Bittschrift an Goldschmiede, Ziseleure und Holzschnitzer, die der Stecher Nicolas Cochin im „*Mercure*“ veröffentlichte, deutlich formuliert wird. Cochin fordert, daß die Auswüchse einer ungezügelter Phantasie in der Ornamentik: das Kräuterwerk, die Fledermausflügel, verschwinden, daß die regulären Formen, wie Rechteck, Kreis und Oval, an die Stelle der verschnörkelten s-förmigen Linien treten sollten, daß die Überfülle dem guten Geschmack weiche. Cochin appelliert dabei an die Vernunft und stellt als Kriterium die tektonische Logik auf. Er kommt damit auf den Standpunkt, auf dem die Architektur schon lange stand.

Dieses Streben nach Gesetzlichkeit und logischer Einfachheit geht Hand in Hand mit einer Rückkehr zum Einfachen und Natürlichen, in einem weiteren, mehr romanischen Sinne, die nur aus einer größeren, geistesgeschichtlichen Perspektive verstanden werden kann. Die große Strömung, die das geistige Leben des späteren 18. Jahrhunderts beherrschte, die zu den Bildungskämpfen der Aufklärungszeit führte, die Idee einer Rückkehr zur Natur hat in England ihren Ausgang genommen. Sie hat dann in der französischen Literatur lauten Widerhall gefunden und ist, von Rousseau

mit weiteren, gefühlsmäßigen Elementen durchsetzt, zu weltgeschichtlicher Bedeutung gesteigert worden. Gleichzeitig (ja noch früher, bei Gessner) ist sie in Deutschland vorhanden. Natur und Vernunft sind die großen Schlagworte der Zeit. Sie haben auch die Gesellschaft temperiert, die in koketter Mischung von konventionellem Zwang mit neuen ethischen Strömungen und neuer Naturliebe sich umbaut. Man sucht in den Freuden des Landlebens unverbrauchte Reize, man will die Übersättigung von allen Genüssen des Lebens durch die Würze natürlicher Einfachheit und gewollter Tugendhaftigkeit vertreiben. Noch mehr. Eine neue Auffassung des Menschen, der jetzt wieder ethisch wertvoll sein soll, ist durchgedrungen. Die Menschenliebe ist unter dem Einfluß der philosophischen Ideen Mode geworden. Auch in der Kunst gewinnt die geistige Reaktion Platz, sucht man über Phrase und Ausgelassenheit hinweg zu einer neuen Natürlichkeit zu kommen. Das Nebeneinander von Simplizität und raffiniertem Luxus, von weicher Sinnlichkeit und gesuchter Natürlichkeit, von Lässigkeit und Gravität, von Genuß und sittlichem Ernst schafft in dieser Übergangszeit eine Atmosphäre von seltsam zwiespältigem Charakter. Prototypen dieser Gesinnung an der Schwelle des bürgerlichen Zeitalters sind die neuen Sittenbilder, sind die Szenen rührsamer Empfindsamkeit, mit denen Greuze den sittlichen Ernst des einfachen Mannes illustriert hat, sind die Genrebilder von feinster Tonigkeit, in denen Chardin die glückliche Zufriedenheit des wohlhabenden Bürgers verherrlicht hat. Der Klassizismus hat später im Historienbild vertiefte Sachlichkeit gefunden.

Im engen Zusammenhang mit dieser Rückkehr zur Einfachheit steht die neue Bedeutung, die die Antike gewinnt. Der Hinweis auf das ideale Vorbild der Antike ist nichts Neues in der Kunstgeschichte. Der Barock hat von Rubens bis Poussin, von Gérard de Lairese bis Antoine Coypel, um nur die Extreme zu nennen, den Einfluß der Antike erfahren. In der französischen Kunsttheorie hat die Nachahmung der Antike seit dem 17. Jahrhundert eine wichtige Rolle gespielt, aber jede Zeit hat andere Ziele, nämlich ihre eigenen Ideale, in der Antike gesucht. Während Charles Lebrun sie als Vorbild für die Vornehmheit und Würde des Geschmacks hinstellt, behauptet Caylus, daß die Antike uns lehre, die Natur zu sehen, und Diderot geht noch einen Schritt weiter, wenn er sie als Vorbild für Strenge und Herbeheit gelten läßt. Winckelmann vertieft diese Gedanken zu klassischem Ausdruck, indem er die edle Einfalt und stille Größe der Antike als ideale Wirkung hinstellt. Er wendet sich gegen die Übersteigerung der Formenreize, die nur das Auge beunruhigen und deshalb sündhaft sind. Ethische und künstlerische Bedürfnisse decken sich. Begriffe der Weltanschauung und Begriffe künstlerischen Empfindens gehen ineinander über. Die Antike ist nicht nur ethisches Ideal, sie wird auch künstlerisches Vorbild, weil der klassische Gedanke in ihr den reinsten Ausdruck gefunden hat. Nicht allein die bekannten geschichtlichen Tatsachen hatten neuerdings die Antike in den Vordergrund des Interesses gerückt, die Entdeckung von Herkulaneum und Pompeji, die der Archäologie frische Impulse gaben, die archäologischen Publikationen, vom „Recueil d'antiquités“ des Grafen Caylus bis zu ihrem Abschluß in Winckelmanns „Geschichte der antiken Kunst“ von 1764, die Fahrten nach Italien zum Studium der römischen Antike und der klassischen italienischen Kunst, die von neuem einsetzten. Daß die Antike eine ungeahnte Bedeutung gewinnen konnte, war nur möglich, weil die Klassik an sich, als Ausdruck einer Welt-





554. Versailles, Großes Kabinett der Marie Antoinette  
Schnitzerei von den Gebrüdern Rousseau, 1783

anschauung, sich der Geister bemächtigte, weil die schon längst bestehende klassizistische Richtung damals in die allgemeine Sehnsucht der Zeit mündete.

Es ist nicht schwer, in der Architektur eines Soufflot, eines Gabriel, in der Malerei





555. Damenschreibtisch, signiert Riesener. 1777

Paris, Louvre

von Greuze bis David den Widerhall dieser Ideen zu finden. Auf kunstgewerblichem Gebiet ist die Auswirkung der neuen Strömungen nur in den allgemeinen Umrissen, in der weitesten Ausdehnung des Begriffes zu fassen. Wie haben im Möbel, diesem empfindlichen Exponenten der Gesellschaft, die allgemeinen Ideen Ausdruck gefunden? Antwort gibt uns die zitierte Bittschrift von Cochin, wenn wir die Worte weiter interpretieren. Cochin will die einfachsten Substrate der Form, die Linie und den Umriß, in einer neuen Wertung geben, die ihren Wertmesser in der Analogie des Ethischen hat. Was er verabscheut, ist die verschnörkelte, bewegte Linie, die er als unruhig und unlogisch empfindet. Den guten Geschmack findet er in der Einfachheit und in der regulären Form. Er kämpft gegen das Rokoko als Stil der Bewegung, an dessen Stelle er einen Stil der Einfachheit und Ruhe setzen will. Diese Ruhe ist im Ausgleich der Kräfte, im natürlichen und deshalb logischen Aufbau, in einer neuen Tektonik zu finden. Daraus entwickeln sich weitere Folgerungen. Symbol der Bewegung war die Schweifung der Form, die fließende, räumliche Kurve, ihr Ziel die Verschleifung der Form, die Verschmelzung der Teile unter sich und mit der Wand. Nun setzt eine Reaktion ein, die als einheitlicher Entwicklungsprozeß über



556. Damenschreibtisch von Riesener. 1777  
Versailles, Petit-Trianon

die Louis XVI-Zeit hinausreicht, die ihren Abschluß im entwickelten Klassizismus des Empire findet. Die bewegte, geschweifte Linie, die als unmotiviert, unlogisch empfunden wird, ist zuerst auf tektonisch nebensächliche Stellen verlegt und wird schließlich ganz verlassen. Es beginnt ein Nachlassen der Bewegung, eine Verlangsamung im Tempo, bis im entwickelten Klassizismus völlige Ruhe im tektonischen Aufbau erreicht ist. Das Möbel der Louis XVI-Zeit behält noch immer einen Rest von Bewegung, die aber nicht mehr frei im Raume flutet, sondern in der Fläche bleibt und die jetzt mit feineren Mitteln zum Ausdruck gebracht wird. Sie zeigt sich in der vertikalen Gliederung einer Möbelwand, in der Aufteilung einer Kommode in stehende Flächen, wo doch die Gesamtform und tektonische Logik die horizontale Schichtung nahelegen würden, sie zeigt sich in der Proportionierung, in der Gegeneinandersetzung der Flächen durch Risalite (*ressaut central*), die nach oben streben, sie zeigt sich in der vertikalen Interpretation der Glieder des Aufbaues, die mit gleichem Recht im entwickelten Klassizismus horizontal abgeteilt worden sind. Es ist ein Rest von räumlicher Bewegung, wenn Vorlagen aufgesetzt sind, wenn noch mit malerischer Überdeckung und Überschneidung gearbeitet wird. Die Reaktion kämpft ferner gegen die unklare Verschnörkelung und verlangt die klare, dem Verstand faßbare Linie und die regelrechte

Form, Rechteck, Kreis, Oval, Kubus, weil nur die einfachen als natürliche Formen empfunden werden. Die Reduktion der komplizierten auf die einfache Form, der Übergang von der unbestimmten Schweifung auf die klare Linie, von der irrationalen Wölbung auf den geometrischen Kubus vollzieht sich mit der Stetigkeit eines naturnotwendigen Prozesses. Gleichzeitig wird die Verschleifung aufgelöst, der Fuß wird vom Körper, der Körper vom Aufsatz abgesetzt, die lastenden und stützenden Teile werden voneinander geschieden. Die Felder werden durch Umrahmungen getrennt, und die Kenntnis dieser trennenden Glieder und Bordüren, vom einfachen Band bis zum entwickelten Profil, vom Rundstab bis zum Karnies und Perlstab in den verschiedenen Abstufungen und Funktionen wird zu einer Wissenschaft ausgebildet. Es ist eine weitere Konsequenz tektonischen Aufbaues, wenn auf die einzelnen Teile der architektonische Formenapparat übertragen wird, der zuerst dekorativ verwendet wird, dann struktiv und im entwickelten Klassizismus im strengen Anschluß an die Vorschriften klassischer Tektonik. Die Übertragung der Gliederung der Wand auf den Körper des Möbels, die klassische Dreiteilung von Sockel, Körper und Fries ist erst in der Empirezeit eine Folge konstruktiven Denkens.

Die klassische Tektonik diktiert auch der dekorativen Gliederung neue Gesetze. Die Akzentuierung einer Seite, die erst im räumlichen Zusammenhang Ausgleich findet, der Kontrast, wird nicht mehr geduldet. An ihre Stelle tritt Symmetrie, der Ausgleich der beiden Seiten nach der Horizontalen, aus der nur Einzelheiten von Füllungen, Blumen oder Bänder, kokett heraustreten dürfen, damit der Charakter spielerischer Anmut gewahrt bleibt. Eine Folge tektonischer Anordnung ist ferner, daß die Glieder gleicher Funktion von einem einheitlichen Motiv übersponnen werden, daß die Reihenmotive und Streifendekorationen, die Bandverschlingungen, Flechtbänder, laufenden Wellenranken, ferner die Eierstäbe, Pfeifen, Blattzweige bis zur klassischen Akanthusranke das Übergewicht bekommen. Die ständige Wiederholung der gleichen Motive erscheint gegenüber der individuellen Mannigfaltigkeit der Rokoko-Ornamentik als monotone Einförmigkeit. Die funktionelle Bedeutung der Ornamentik wird dann mit pedantischer Sachlichkeit angegeben. Wenn getrennte Teile verknüpft werden müssen, z. B. Fuß und Zarge, so geschieht das durch Girlanden, die an beiden Teilen wie mit Nägeln befestigt sind.

Die Motive der Ornamentik werden aus den beiden großen Strömungen gespeist, die das Geistesleben der Epoche befruchten, aus der Klassik und der Natur. Die klassische Ornamentik wird vermittelt durch die Architekturtheoretiker und mehr noch durch die Ornamentstecher, von denen das Werk des Italieners Piranesi von 1769, das sogar auf etruskische und ägyptische Vorbilder zurückging, für die Folgezeit breitesten Einfluß gewann. Für Dugourc, der in der Spätzeit (1790ff.) für Jacob Vorbilder zeichnete (Sammelband im Musée des Arts décoratifs), sind die antiken und ägyptischen Motive das tägliche Brot (Abb. 607).

Eine selbständige moderne Ornamentik bilden die mit zartem Naturalismus durchgearbeiteten Blumenranken, Blütenzweige, Girlanden, die in scheinbarer Unbekümmertheit um die Absichten strengerer Stilistik durchgebildet sind. Man sprach damals von einem *style rustique* oder *style champêtre*. Das Naturgefühl erscheint direkt in das Kunstgefühl transponiert zu sein. Wie früher im *style rustique* der Manierismus, der sogar Abgüsse nach der Natur als naturalistische Kontrastwerte zur strengen an-





557. Sekretär der Marie Antoinette in Trianon, signiert Riesener  
London, Wallace Collection



558. Kommode von Riesener, aus Ebenholz mit Lack. Gefertigt für Marie Antoinette  
New York, Metropolitan Museum

tikischen Form in den Aufbau der Ornamentik übernahm, bei Jamnitzer, Palissy oder in der Antike in den Gefäßen aus Boscoreale. Es gibt Stühle von Delanois (Schloßmuseum Berlin, Abb. 424), von Jacob (Sammlung Baron R. von Goldschmidt-Rothschild, Königstein, Tafel XXII), Stühle, Sofas aus dem Schlafzimmer der Marie Antoinette in Trianon, wo der Rahmenbau mit bunten Blümchen besteckt, wo die Zarge mit Korbgeflecht umwunden ist. Jacob hat die moderne Louis XVI-Form, der er selbst als der modernen Form zum Sieg geholfen hatte, gelassen, er hat sie nur durch das Schnitzwerk naturalistisch interpretiert. Die Füße bestehen aus gelben, durch grüne Efeukränze verbundenen Stäbchen. Sie ruhen auf braunen Fichtenzapfen. Die Zarge ist ein gelbes Rohrgeflecht zwischen blauen Bändern. Die Lehne ist aus Stäbchen zusammengesetzt, die wieder von Jasminzweigen mit weißen Blüten umwunden sind. Auf der Armlehne liegen Maiglöckchen, auf der Lehne Ähren und den Aufsatz der Mitte bilden schäferliche Embleme, von Blütenkränzen und blauen Bändern umwunden. Braune Fichtenzapfen sind die Bekrönung der Pfosten. Dazu die bunten Muster der Stickerei des Bezuges, Rosen, blaue Kornblumen, Butterblumen auf weißem Feld. Der Naturalismus ist mit solchem Geschmack in den Aufbau verwirkt, daß man ihn anfangs gar nicht bemerkt. Ein solches blumengeschmücktes Möbel ist gleichsam ein Symbol der schäferlichen Louis XVI-Stimmung. Von Feuilloy gibt es aus dem Pavillon de coquillage des Hotel Rambouillet Stühle und ein Kanapee (jetzt London, Durlacher Bro.), die naturalistische Schilfblätter und Muscheln tragen.





559. Sekretär von Riesener, aus Ebenholz mit Lack. Gefertigt für Marie Antoinette  
New York, Metropolitan Museum

Man kann sich denken, daß die Dekoration der Gartensäle mit naturalistischen Stukturen für diese Möbel die nötige Resonanz gab. In Deutschland (Sanssouci, Bayreuth), wo die extremsten Beispiele dieser Art „naturalistischer Räume“ sind, hat man gar Möbel aus Baumstämmen und Ästen kompiliert. Auch Chippendale und Mainwaring geben Vorlagen für derartige ‚rustic furniture‘. – Das Gefühlsmäßige und vernünftige Tektonik verbinden sich im Louis XVI-Möbel wie in der Anschauung der





560. Kommode, signiert Riesener  
Paris, Louvre

Zeit überhaupt. Mit zopfiger Sachlichkeit sind überall die Girlanden appliziert, in ihrer tektonischen Verwendung motiviert. Um den Gegensatz von Rokoko und Louis XVI an einem einfachen Beispiel zu fassen, darf man nur die Bronzehenkel einer Kommode vergleichen. An der Rokokokommode sitzt eine unmotiviert, frisch bewegte, irrational nach oben strebende Ranke; jetzt hängt der Henkel herab, und diese hängende Form wird durch Girlanden, Lambrequins, die an Nägeln befestigt sind, rationalistisch ausgedeutet. Im entwickelten Klassizismus des Empire bildet der Ornamentschatz der Antike die wichtigste Quelle, und es charakterisiert die Formgesinnung der Zeit, wenn Percier-Fontaine für die antiquarischen Motive sogar die Belegstellen angeben.

Wichtiger noch ist die Bedeutung des Ornamentes im Aufbau. Beim Rokokomöbel hat die Ornamentik den Aufbau überwuchert, Aufbau und Ornament waren untrennbar verschmolzen; jetzt wird das Maß wieder zurückgeschraubt. Der Aufbau kommt als solcher wieder zu seinem Recht, und die Ornamentik übernimmt die Rolle der Begleitung. Sie läßt die führenden Linien unangetastet, sie dient mehr dem Zweck, die Funktion der Teile des Aufbaues zu unterstreichen, dem tektonischen Bestand zu einem feineren Ausdruck zu verhelfen; kurz, das Ornament tritt von der Aufgabe des Schmückens immer mehr zurück, bis es im entwickelten Klassizismus rein tektonisch geworden ist.

Ausschlaggebend für die Wirkung der Ornamentik ist der kleine Maßstab. Noch nie



561. Bonheur du jour, signiert Riesener  
Frankfurt, Baron Max von Goldschmidt-Rothschild

ist die Detaillierung des Möbels mit solcher Delikatesse behandelt worden, nie mehr ist die Ausführung zu dieser miniaturhaften Feinheit getrieben worden. Die Bronzen am Möbel sind wie Goldschmiedearbeiten durchziselirt, sie fordern zur Betrachtung mit der Lupe auf. Die geschnitzten Girlanden an einer Konsole sind oft wie Filigran. Man kann nicht behaupten, daß diese überfeinerte Detaillierung dem Zwecke des Möbels entspräche; beim Vergleich mit dem frischen Schwung einer Rokokoranke ist das Gefühl der Kleinlichkeit unausbleiblich.

Auch die Proportionierung trägt zur Verfeinerung bei. Die Möbel sind zierlich und leicht. Die Füße sind gerade, aber nach unten verjüngt, so daß sie kaum den Boden berühren. Die Felder einer Kommode, die Teile eines Stuhles sind mit ungemeinem Feingefühl abgestimmt. Nicht daß ein völliger Ausgleich erstrebt wäre, wie in der klassischen Kunst, immer bleibt in den Proportionen eine leichte Spannung, eine gewisse Elastizität und Beweglichkeit gewahrt. Die große, liegende Fläche der Fassade einer Kommode wird durch die Proportionierung, durch den straffen, eleganten Rhythmus der vertikalen Felder, die durch die Vorlage gegeben sind, in eine leichte Bewegung gebracht, die nur feinstem Empfinden zugänglich ist.

Mit diesen stilistischen Wandlungen gewinnt auch das Möbel im Raum eine andere Bedeutung. Die unlösbare Verschmelzung mit der Wand wird ersetzt durch eine Verknüpfung von zarterem Grad, durch die Farbe in der Gleichartigkeit der Abtönung von Holz und Bespannung, durch die gleiche Proportionierung der Flächen, durch die Wiederkehr der ornamentalen Motive. Das Möbel hat sich von der Wand abgelöst, es beginnt wieder ein selbständiger Organismus zu werden. Die vollständige plastische Isolierung ist erst im entwickelten Klassizismus erstrebt worden.

Der Stil des frühen Klassizismus des Louis XVI ist ein Übergangsstil, der als solcher die Empfindsamkeit für den Reiz der feinsten Nuancen wahrt, der gerade in der Gegensätzlichkeit von Aufbau und Ausgestaltung letzte Reizsteigerung sucht. In dieser Mischung von Einfachheit in der Gliederung und Kompliziertheit in der Profilierung, von Strenge im Gebrauch der architektonischen Form und zartester Sinnlichkeit in der Verfeinerung des Stofflichen, von Natürlichkeit in der konstruktiven Sachlichkeit, in der Verwendung des Dekors, und Raffinement in der Verkleidung des Stofflichen und in der farbigen Abtönung, von Eleganz in den Proportionen und zopfiger Handgreiflichkeit in der Betonung des Tektonischen, ist auch das Möbel ein getreuer Spiegel der konträren Strömungen, die die Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts in unruhiger Bewegung durchzogen. Aber alle diese Gegensätze treffen sich in einer weiteren Einheit, in der Gesinnung, in der Wirkung. Alle Veränderungen sind mehr Wandlung der Stilistik, nicht des Typus. In der Gesinnung bleibt das Möbel nach wie vor ein Luxusmöbel, geschaffen für eine bevorzugte Kaste, in der der leichte, heitere Geist der Lebenslust und Genießerefreude noch immer herrscht, in der Luxus und Raffinement erst den Kulminationspunkt erreichen. Man braucht nur als Zeugnisse bei den Goncourt die alten Nachrichten über die Einrichtung vom Louveciennes oder über die von Gabriel umgebauten Zimmer der Madame Dubarry, der *petits cabinets* in Versailles, nachzulesen. Die Kostbarkeit des Materials kommt jetzt erst recht zur Geltung, die etwas fragwürdige Steigerung durch Einlagen von Sevresporzellan, von Wedgewood-Platten, von ostasiatischem Lack, von Miniaturen und Hinterglasmalereien kommt jetzt erst in Mode. Wenn Kostbarkeit der Arbeit, künstlerische Feinheit der Ausführung als Kriterien genommen werden, dann müssen die französischen Möbel der Übergangszeit als die besten bezeichnet werden. Die kleinen eleganten Boudoirmöbel sind Bijoux geworden, vor denen man den Gebrauchszweck ganz vergißt. Die helle Zartheit der Tönung, der matte Schimmer der Bezüge, die Feinheit der Marketerie, die penible Durchführung der Bronzen ergänzen die Wirkung heiterer Anmut, den fein-sinnlichen Reiz, der auch in der Stilistik, im Kampf gegen die Willkür und Bizarrerie, in der Bändigung und





Schreibtisch von Jean Henri Riesener  
Sammlung Rudolf Frhr. von Goldschmidt-Rothschild, Königstein i. T.





562. Eckschrank, signiert Riesener  
London, Wallace Collection

Mäßigung zum Ausdruck kommt. Damit sind zugleich die Schwächen genannt. Die Zart-  
heit deckt sich oft mit blutleerer Temperamentlosigkeit, die Sorgfalt ist erklügelt, und in  
der Mäßigung liegt ein Stück Nüchternheit. In allem fehlt die kräftige Frische und der  
männliche Ernst. Der Stil Louis XVI ist der Stil der absterbenden höfischen Kultur.  
Man begreift, daß nur wenige Nationen sich eine kurze Zeit in dieser Atmosphäre  
von mürber Verfeinerung wohl gefühlt haben, man versteht, daß eine tiefgreifende  
Reaktion kommen mußte. Als die großen politischen Umwandlungen eine männlich  
strengere Gesinnung herbeiführten, als die Revolution die Gesellschaft von Grund aus  
umgeformt hatte, wurde auch der Charakter des Möbels geändert.





563. Arbeitstischchen von Riesener  
Frankfurt, Baron A. v. Goldschmidt-Rothschild

Für eine Übersicht über das Mobiliar der Übergangszeit läge es nahe, die Entwicklung der Form in den einzelnen Typen aufzuzeigen. Man könnte mit Hilfe der datierten Beispiele eine lückenlose Formenreihe aufstellen und die Veränderung Jahrzehnt für Jahrzehnt festlegen. Man könnte im Einzelnen zeigen, wie an der Kommode die Verschmelzung der Teile immer mehr aufgehoben wird, bis der Möbelkörper als selbständiger Kubus auf selbständigen Füßen ruht, wie gleichzeitig die allseitig flutende Bewegung nachläßt, der Vertikaldrang überwiegt, bis eine horizontale, der Truhe ähnliche Form erreicht ist. Wie die kleinteilige Aufteilung der Fassadenwand in Felder (durch Leisten, Perlschnüre, Profilstäbe, wobei das mittlere Feld dominiert) immer mehr größeren Figurationen Platz macht, bis die Felder entwertet sind und der Hauptumriß für sich allein spricht. Wie der tektonische Aufbau, die Zusammensetzung einzelner Fächer, noch verschleiert bleibt, bis die Sachlichkeit des Aufbaues allein maßgebend wird. Wie der Schmuck, die Marketerie, Lack und Bronze, immer noch die Seiten des Körpers auflichten, bis zum Schluß die neutrale Einfarbigkeit des dunklen Mahagoni allein vorhanden ist. Man würde die gleichen Stufen des Formenwandels

auch bei dem Tisch entdecken, dessen Füße als selbständige Teile durchgebildet sind und sich von der Zarge absetzen, die einen einfachen geometrischen Umriß annimmt. Der Weg lohnt sich auch deswegen nicht, weil die Erfindung neuer Typen nicht auf dem Wege der Entwicklung liegt. Im Gegenteil. Man sucht die Variationen zu beschneiden, man will nicht das Vielfältige sondern die Einheitlichkeit. Die Typen sind die gleichen geblieben, sie haben sich nur weiter differenziert. Am meisten bei den kleinen Möbeln, wie bei den Tischchen des Boudoirs. Zu toilette chiffonnière, bonheur du jour ist die tricoteuse, die table déjeuner, table à fleurs getreten. Von der Veränderung und neuen Kombination der Schreibtische mit Rollverschluß bis zum bureau ministre wollen wir hier nicht ausführlich reden. Es gibt jetzt Schreibtische mit beweglicher, verstellbarer Platte (bureau à la Tronchin). Aus dem bürgerlichen Mobiliar hat man für das Speisezimmer die halbhohen Büfets, die zweitürigen bas d'armoires übernommen, die die Rolle des side-board spielen. Besondere Bedeutung



564. Trikoteuse, signiert Riesener  
Paris, Louvre

erhalten die mobilen Bibliotheksschränke, die man seit 1770 reich ausstattete. Die Kommode hat eine Unzahl modehafter Varianten bekommen, die aber nie den Typus ändern. Die Pfeilerschränke (*chiffonnière*) sind in den vornehmen Raum gekommen. Wenn hier der Übersicht über das französische Möbel die Künstlerbiographie unterlegt wird, geschieht das aus zwei Gründen. Keine andere Periode in der Geschichte des Mobiliars ist so reich an künstlerischen Individualitäten, deren Eigenart voneinander abgesetzt werden kann. Außerdem läßt sich mit der biographischen die entwicklungsgeschichtliche Darstellung leicht verbinden; denn die führenden Meister – es sind Deutsche – sind Inhaber einer Hofstelle und folgen einander wie eine Dynastie von Potentaten der Kunst.

Der einflußreichste und künstlerisch bedeutendste Meister ist Oebens Gehilfe und Nachfolger Johann Heinrich Riesener. Er ist 1734 in Gladbeck bei Essen als Sohn eines kurkölnischen Gerichtsdieners geboren. Zuerst lernte er wohl in seiner Heimat,



565. Schmuckschrank der Marie Antoinette, von J. F. Schwerdfeger u. a. 1787  
Versailles

dann kam er nach Paris in Oebens Atelier im Arsenal und heiratete nach dessen Tode die Witwe, die geborene Vandercruse oder Delacroix. 1768 ließ er sich in die bürgerliche Zunft aufnehmen. Bald war er der bevorzugte Ebenist des Hofes, der Günstling der Königin Marie Antoinette. 1774 bekam er das Hofamt für das Kronmöbel. Er wurde der Hauptlieferant für den Adel, bis ihn in den achtziger Jahren (seit 1785) sein Mitarbeiter und Landsmann Benemann in der bevorzugten Stellung am Hofe ab-





566. Das „Artois-Cabinet“ von Riesener  
Windsor Castle



567. Damenschreibtisch, signiert J. F. Schwerdfeger. 1788  
Paris, Louvre

löste. Nur die Königin hat nach wie vor bei ihm bestellt, bis in die ersten Tage der Revolution hinein. Er überlebte die Revolution und den Ruhm seiner Werke und starb in ziemlich schlechten Verhältnissen 1806 in Paris.

Seine Werke sind mit Recht die Blüte französischen Geschmacks im 18. Jahrhundert genannt worden. Sie waren immer berühmt, gesucht gleich Kleinodien und sind deshalb in der Welt zerstreut wie die Gemälde großer Maler. Sie sind zahlreich. Frankreich besitzt noch eine stattliche Anzahl, die im Louvre, in französischen Schlössern, wie Trianon, Compiègne und Chantilly, aufbewahrt werden. Andere sind in England in der Wallace Collection, in Windsor Castle, im Victoria and Albert Museum, in russischen Schlössern. Viele der feinsten besitzen Privatsammlungen, die Sammlungen der Rothschild in Paris, London, Frankfurt und Wien, die Sammlungen von Pierpont Morgan und Frick in Amerika.

Den äußeren Prunk der bureaux aus der Zeit der Zusammenarbeit mit Oeben haben die späteren Werke nicht mehr. Sie sind einfacher, sachlicher, tektonisch richtiger, aber auch graziöser und feiner. Sie gehen erst in der letzten Zeit über in eine harte Korrektheit. Durch das Gesamtwerk geht ein einheitlicher Zug. Man kann die Möbel Rieseners



568. Schreibtisch (bureau plat), signiert Benemann  
Berlin, Schloßmuseum

von den Möbeln seiner Zeitgenossen leicht unterscheiden. Man darf schon in dieser Einheitlichkeit, im Vorherrschen einer persönlichen Empfindung den Beweis dafür sehen, daß Riesener die Möbel, die er geschaffen, auch selbst entworfen hat. Die gleichen architektonischen Gedanken, die Gliederung durch Vorlagen, die Straffheit der Proportionen, die zarten Profile kehren als charakteristische Züge seiner Handschrift in allen Möbeln wieder. Wenn ihm wirklich Vorlagen von Architekten oder Zeichnern des königlichen Bureaus, wie von Gondouin, gegeben wurden, wie man archivalischen Nachrichten entnehmen könnte, so waren das kaum mehr als Unterlagen, die bei der Ausführung allen Spielraum ließen. Wichtig ist, daß auch die Gießer und Ziseleure vorhanden waren, die allen Anforderungen gerecht wurden. Riesener hat selbst den Guß, die Bearbeitung der Bronze verstanden. Vielleicht ist das ein Grund, daß seine Werke sich durch die delikate Feinheit der Bronzen auszeichnen. Von den Mitarbeitern Rieseners waren Bronzegießer wie Thomire, Gouthière selbst Künstler von Rang.

Die fortschreitende Angleichung an den Zeitstil hat die ältere, mehr kunsthändlerisch orientierte Literatur durch Benennung verschiedener „Manieren“ zu charakterisieren versucht. In die Anfänge, die „erste Manier“, gehört eine ganze Familie königlicher Möbel, die zu den stolzesten Leistungen französischer Ebenistenkunst gerechnet werden müssen. Das bureau du roi (vgl. S. 458), das Riesener nach Oebens Tod 1763 vollendet hat. Weiter das bureau du roi Stanislas aus dem Besitz von Stanislaus Poniatowski. Es ist Riesener 1769 datiert, ist also kurz nach dem bureau du roi entstanden, von dem Teile der Marketerie übernommen sind. Als Merkwürdigkeit darf hervorgehoben werden, daß als Motiv der Marketerie dieses französischen Prunkmöbels auch ein Bittbrief in deutscher Sprache angebracht ist. Weiter ein bureau im Buckingham





569. Halbhoher Schrank von Benemann  
Paris, Louvre

Palace in London, im Besitz des englischen Königs, eines beim König der Belgier und eines bei Baron Edmond de Rothschild in Paris. Sie konnten noch nicht auf ihre Provenienz untersucht werden. Wir bringen als Beispiel für die Übergangszeit ein Stück dieser Familie, das sicher auch einmal im fürstlichen Besitz war, das schöne bureau bei R. von Goldschmidt-Rothschild in Königstein (Tafel XXI). Die alte Besitzermarke konnte noch nicht entziffert werden. Der Aufbau ist der gleiche wie am bureau du roi, die Proportionen sind noch leichter, eleganter, rokokohafter. Der Bronzedekor ist auf einfassenden Akanthus beschränkt, der von den Löwentatzen der Füße aufwächst. Daß die figürliche Bronzeplastik fehlt, gibt dem Aufbau die Eleganz. Das bureau du roi hat durch die figürliche Skulptur fast eine barocke Note, den Ausdruck schweren Prunkes. Die hoch emporwachsenden Leuchter hätte Riesener später vermieden. Die Marketerie hat die gleiche Feinheit wie am Schreibtisch des Königs im Louvre, nur sind die Motive großzügiger. Auch das ein Beweis für die früher (S. 458) geäußerte Vermutung, daß die Füllungen der Frontseite des bureau du roi noch von Oeben stammen. Über die Einzelheiten gibt die Abbildung Aufschluß. Das Innere ist einfach; ein Mittelfach und seitlich davon je zwei Schubladen.

In den andern Arbeiten der Übergangszeit ist die freie Bewegung des Rokoko noch in Nachklängen vorhanden. Aber nicht mehr als dies. Eine einfache Kommode im Schloßmuseum in Berlin zeigt noch geschweifte Füße, ein irrational vorgewölbtes Mittelteil, unten von einem geschweiften Ablauf abgeschlossen, der auch an den Seiten



570. Halbhoher Schrank von Benemann  
Paris, Louvre

vorhanden ist. Aber die Bewegung, die auf Werken der Rokokozeit den ganzen Körper durchzieht, ist zum Stillstand gekommen. Die Kurven der Füße setzen sich nicht fort. Das Mittelrisalit gleitet zwar in die Seiten über, ist aber durch die Verschiedenartigkeit der Marketerie abgetrennt; oben schließt ein Fries in Form eines Flechtbandes den Aufbau ab. Die architektonische Gliederung, die Dreiteilung in Sockel, Körper, Fries, ist jetzt von der Wand übernommen. Wie an der Wand des frühen, klassizistischen Raumes ist auch die vertikale Bewegung geblieben, sie hat den Fries gebrochen. Die Bronzeapplike des Ablaufes ist populäre Marktware. Verschiedene Meister haben beim gleichen Bronzier die Appliken geholt. Die gleiche Bronze kommt auch auf einer Kommode von Riesener im Victoria and Albert Museum (Slg. Jones 40) wieder vor, die einen weiteren Schritt zur strengen Form bedeutet. Die Füße sind schon in der Marketerie abgetrennt, das Mittelrisalit springt ganz wenig vor und ist seitlich gerade abgegrenzt. Die Rautenmarketerie geht gleichmäßig über die Fläche; nur die Abrundung der Ecken ist noch ein Zeichen der frühen Zeit. Auf der gleichen Stufe steht ein prachtvoll gearbeitetes Zylinderbureau aus Mahagoni im Louvre (57), das nur noch im Kontur an das bureau du roi erinnert. Die Schweifung der Füße faßt an der Vorderseite die seitlichen Schubladenfächer in einem Schwung zusammen, die Form verschwimmt in leichten Übergängen. Dazu gehören ferner ein bureau von 1771 mit figürlicher Marketerie in Grand-Trianon und ein Tischchen mit kannelierten Füßen im Louvre.

Kurze Zeit scheint Riesener den Anschluß an den neuen Stil im kräftigen Bau der Glieder und in einer schweren, wuchtigen Belastung mit Bronzen gesucht zu haben. Er schließt sich leicht an die retrospektiven Bestrebungen der Ebenisten an, die im späteren Louis XIV-Stil ihr Vorbild suchten. Die Familie der Boulle hat in dieser Übergangszeit von neuem die alten Schemata reproduziert, weil die gewichtigen Formen vorübergehend

wieder modern wurden. Auch Nachahmungen von Cressent-Möbeln sind damals beliebt gewesen. Diese antiquarische Nebenströmung, die auf das Suchen der Übergangszeit ein Streiflicht wirft, dauerte nur kurze Jahre, etwa bis 1775. Eine antiquarisch frisierte Kommode mit Eckschränken des „Gros Louis XVI-Stils“ in Windsor (Laking pl. 34) von Riesener hat noch die schwellende Gesamtform der Übergangszeit mit eingezogenen Seiten und vorgewellter Mitte. Die Bronzen sind schwerfällige Akanthusranken, und an den Seiten sind sogar altertümliche Hermentköpfe verwendet. Bei einer anderen Kommode der Übergangszeit im Louvre (89), aus geflammtem Mahagoni, sind nur die Schweifung der Schmalseiten und die schweren Volutenstützen der abgeschrägten Ecken Reminiszenzen an die ältere Art. In der Gesamtform ist der neue Stil schon gefunden. Wenig später eine Kommode mit Blumenmarketerie im Mittelpanseau aus der Versteigerung Hamilton (Nr. 528, später bei Baronin Alice von Rothschild) und eine einfache Kommode in Fontainebleau von 1774. Etwa gleichzeitig mit dem bureau du roi Stanislas darf ein Sekretär der früheren Sammlung Hamilton (Nr. 518) angesetzt werden, der als Hauptmotiv des Deckels in Marketerie einen Ovalrahmen mit der Büste der Silence trägt. Es ist die gleiche Figur, die auf der Rückseite des bureau Stanislas angebracht ist. Im Aufbau, in den Bronzen stimmt mit diesem Sekretär ganz überein ein Prunksekretär der Wallace Collection (XVIII, 4) mit Blumenmarketerie an den Türen, figuraler Marketerie am Klappdeckel (der gallische Hahn mit Trophäen) und Hermentpilastern an den abgeschrägten Ecken. Der Sekretär trägt die Signaturen von Riesener und Benemann sowie die Eigentumsmarke von Saint-Cloud; er gehört also in die Zeit der Arbeiten für Marie Antoinette. Benemann hat ihn wohl repariert. Aus dieser Frühzeit stammen noch zwei Prunkkommoden in Chantilly, von Riesener nach der Thronbesteigung Ludwigs XVI. für den Herzog von Penthièvre gefertigt. Die eine ist wohl die Vorlage (oder Replik) eines verlorenen Möbels, das er 1775 für den König nach Versailles geliefert hat. Es ist eine Kommode mit zwei Schubladen von halbovaler Form, gegliedert durch figurale Bronzehermen von Herkules, Mars, der Temperantia und Prudentia. An der Vorderseite erscheint der geschweifte Risalit mit Marketerie, Früchten, Blumen, Vasen, der für alle Kommoden Rieseners charakteristisch bleibt; er wird flankiert von zwei Putten mit Emblemen der Gerechtigkeit und Wohltätigkeit. Der Fries fehlt. Oben bekrönt den Risalit eine Sonne, und unten schließt die Front eine große Kartusche ab, in deren Mitte ein lapisblauer Globus mit den französischen Lilien sich befindet. Seitlich Trophäen und Marketerie. Neben dem bureau du roi Stanislas ist diese Kommode das prunkvollste Werk, das Riesener überhaupt geschaffen hat. Es ist wirklich ein königliches Möbel, imponierend nicht nur durch das starke Relief des plastischen Dekors, die inhaltliche Bedeutung der allegorischen Figuren, sondern auch durch den ungewöhnlichen Reichtum an Bronze. Das einfache Gegenstück der gleichen Sammlung trägt statt der figürlichen Karyatiden Hermentpilaster mit Frauenbüsten.

Die „zweite Manier“ Rieseners, den neuen Stil des eigentlichen Louis XVI (etwa 1775–1790), charakterisiert eine gewisse Strenge im Aufbau, ein deutliches Absetzen von Füßen, Körper und Fries, dabei ein betonter Rhythmus durch die Feldereinteilung, wobei die Bewegung durch risalitartige Vorlagen nach der Mitte tendiert, eine Verengerung der Bewegung, die sich nicht mehr allseitig ausdehnt, sondern in der





571. Sekretär, mit Einlagen von Sèvres-Porzellan,  
von A. Weisweiler. Gefertigt für Marie Antoinette  
London, Wallace Collection



572. Schreibtisch, wahrscheinlich von Weisweiler  
London, Wallace Collection

Fläche bleibt. Die Flächen stoßen im rechten Winkel aneinander, nur an den Ecken sind Abschrägungen oder Abrundungen; die Felder sind abgeflacht, geradlinig, durch Umrahmungen in zarten Abstufungen variiert, wobei für die tektonisch wichtigeren Profilbänder Blattranken, von Bändern umschlungenes Stabwerk, für die leichteren Schattierungen Perlenschnüre verwendet sind. Die Ecken der Füße sind meist von gewundenen Bronzeleisten gefaßt. Es herrscht im Aufbau eine bewußte Tektonik, eine verstandesmäßige Klarheit in der Abgrenzung von Stütze und Last, von struktiv wichtigen und neutralen Partien. Bei dieser relativen Strenge bewahren die Möbel immer noch einen Grad malerischer Freiheit. Die Vorlagen sind so aufgelegt, daß sie scheinbar die rückwärtigen Partien verdecken. Man beachte, wie in den Feldern seitlich der Vorlagen immer die Begrenzung nach innen zu fehlt. Die Verschmelzung wird auch durch die verbindende Ornamentik noch betont. Bei aller Straffheit und Einfachheit zeichnen sich die Möbel durch einen einzigartigen Grad von Leichtigkeit aus, durch Eleganz



573. Damenschreibtisch von A. Weisweiler  
Paris, Louvre

der Proportionen und Zartheit der Profilierung, die von unübertrefflichem Reiz sind. Der Bronzedekor tritt an Gewicht zurück, gewinnt aber strukturelle Bedeutung als verbindendes, gliederndes und akzentuierendes Element. Mit Absicht werden in der Mitte, an den Ecken ganz untektionische, naturalistisch freie Blumengehänge, Blütenranken von goldschmiedeartiger Präzision angebracht, die mit der feintonigen, geometrischen Marketerie oder mit dem einfachen Mahagoni kontrastieren, die durch den Reiz der Gegensätzlichkeit die Strenge mildern, die als unerwartete Akzente die Pikanterie steigern, die als Betonung der Mitte die rhythmische Konzentration bedingen. Die Ausführung dieser ornamentalen Louis XVI-Bronzen ist jetzt meist von Meisterhand. Nur einer der besten des Faches kann diese miniaturenhaft feinen naturalistischen Gehänge, Friese und Ornamente gemacht haben. Man nennt gewöhnlich Gouthière. Die Zuschreibung hat viel für sich und sie mag vorderhand, bis einmal bestimmte Zeugnisse gefunden sind, bleiben. Für die schweren, figürlichen Bronzen müssen die Meister noch gesucht werden.





574. Etagere mit Sèvres-Einlagen, signiert A. Weisweiler  
London, Wallace Collection

Als Beispiel für diesen entwickelten Stil mag das köstliche bureau de dame von 1777 im Louvre (Abb. 555) gelten, ein Zylinderbureau mit einfacher Rautenmarketerie, die in der Mitte der Zylinderfläche durch ein Ovalmedaillon mit gegenständlicher Marketerie, Musikinstrumenten und Blumen, in der Mitte der Zarge durch ein Bronzerelief unterbrochen ist. Das Möbel, das früher in Saint-Cloud war, ist wahrscheinlich für die Königin Marie Antoinette gefertigt worden. Es stellt die endgültige Redaktion eines Typus dar, der in der Zukunft immer wiederholt wurde. Ein schweres Prunkmöbel mit ähnlichem Aufbau ist das Rollbureau, das 1779 Beaumarchais von seinen Freunden geschenkt wurde, jetzt in der Rothschild-Sammlung in Waddesdon bei London. An

den Füßen sitzen in Höhe der Zarge Nymphen, die mit den Fischleibern die Füße umranken. Die Schubladen sind im Panneau mit Stilleben zusammengefaßt. Die Fläche des Deckels trägt ein großes Ovalfeld mit Stilleben, eingefast von Akanthusranken. Im Aufbau ähnlich ein bureau de dame der früheren Sammlung Alfred von Rothschild in London, das statt der Marketerie Perlmutterauflagen trägt, dessen Füße als Köcher mit Pfeilen gebildet sind, und ein Zylinderbureau der Wallace Collection (IX, 17), bei dem die Leuchter am Kasten eine Reminiszenz an das bureau du roi sind. Die Form des Gestells ist ähnlich bei einem bureau plat von etwas schwereren Proportionen im Louvre (71), dessen Mitte durch eine Platte mit Blumenmarketerie akzentuiert ist. Aus Saint-Cloud stammt in der gleichen Sammlung ein zierliches bureau de dame von einfacher Tischform (76, pl. 7 bei Dreyfus), aus den Tuileries ein etwas reicheres bureau (74) mit polygonen Füßen, ebenfalls mit durchbrochener Galerie, an dem die Zarge mit einem Akanthusflechtband in strenger Form dekoriert ist. In diese Zeit gehören auch die Möbel in Petit-Trianon, eine einfachere poudreuse mit Rautenmarketerie und ein köstliches Tischchen auf polygonen Füßen mit figürlicher Marketerie in der Vorlage



575. Leseput von M. Carlin  
mit Sèvresporzellan-Einlagen  
London, Wallace Collection

und auf der Platte. Der einfache Aufbau wird durch ein unerwartetes Motiv belebt. Aus den Ecken der Zarge sprießen Akanthusranken, die unter der Einfassung der Zarge nach oben wachsen und dann die Füllung bilden (Abb. 556). Füße und Zarge sind so verschmolzen. Selten, daß ein Möbel genau wiederholt ist. Immer ist durch leichte Varianten, durch neue Motive Abwechslung gebracht. An diesen Motiven sieht man deutlich, daß die Erfindung des Bronzedekors auf den Ebenisten zurückgeht. Ein Gegenstück mit Puttenrelief auf der Mittelvorlage war in der Sammlung Alfred von Rothschild in London, ein anderes mit Rautenmarketerie und Akanthusflechtband in der Vorlage ist bei R. A. B. Widener in Philadelphia. Ein Tischlein aus späterer Zeit behält die Form bei und sucht durch den Reichtum der Motive zu wirken. Von 1790 stammt das



576. Damenschreibtisch und Kommode, wahrscheinlich von Carlin  
Paris, Louvre

bureau de dame aus der Sammlung Hamilton, das in den Besitz der Baronin Alice von Rothschild gekommen ist; es ist ebenfalls für Marie Antoinette geschaffen worden. Es gehörte zu einer großen Garnitur, von der der Sekretär (1790 signiert) und eine Kommode (signiert und datiert 1791) sich jetzt bei Frick (New York) befinden.

In die Zeit der Möbel von Saint-Cloud und Petit-Trianon, die Zeit der Meisterschaft Rieseners vor der Revolution, in der er mit den besten Bronziers, wahrscheinlich mit Gouthière und Thomire zusammen arbeitete, gehören auch einige der bekannten Möbel im Louvre und in der Wallace Collection, Kommoden und Sekretäre, an die man zuerst denkt, wenn Rieseners Name genannt wird. Es sind Möbel von präziöser Feinheit, von fast übertriebener Kostbarkeit in der Ausarbeitung, auch farbig, in der Abtönung, der Verbindung von Bronze mit den Tönen des farbigen Holzes von un-





577. Halbhoher Schrank von Martin Carlin  
Paris, Louvre

übertroffener Delikatesse. Bei der Kommode und beim Sekretär mit Klappdeckel ist die Reduktion auf die einfache geometrische Form, den Kubus, der auf kurzen, isolierten, meist kreiselförmigen Füßen ruht, mit Konsequenz durchgeführt. Die Kreisel­füße sind eine Reminiszenz an Möbel der Boulle-Zeit. Nur in der Schweifung der Seiten, der Abrundung oder Abschrägung der Ecken, in der rhythmisch-symmetrischen Aufteilung der Fassade durch die betonte Mittelvordränge, die die vordere Fläche vereinheitlicht, deutlich mit Bewegung durchsetzt, die diese Bewegung in der Schweifung nach oben trägt, die den tektonischen Bestand, die Zusammensetzung aus Schub­läden verschleiert, sowie in der Verbindung der Teile durch Bronzegirlanden bleiben die atektonischen Eigentümlichkeiten der Übergangszeit. Charakteristisch für Riesener ist immer die Form dieser Vorlage, die sich nach oben in einer Schweifung verjüngt, unten mit einem Ablauf schließt und an den Ecken ausgestanzt und mit Rosetten gefüllt ist. Das Zylinderbureau wird bei Riesener in der späten Louis XVI-Zeit selten. Bevorzugt wird die Form des Schreibkastens mit Klappdeckel, des Sekretärs, der schon in der Rokokozeit existierte, dessen Ahnen aber weiter zurückliegen. Der holländische Schreibkasten und das englische book-case-bureau stammen von dem gleichen Typus ab, dem Schreibkasten der italienischen Renaissance. Den Typus der Rokokozeit zeigt noch ein Sekretär im Victoria and Albert Museum, den wir mit Migeon in Verbindung gebracht haben. Der früher erwähnte Sekretär Oebens im Residenzmuseum München (Taf. XVI) hat schon die vereinfachte Form der Übergangszeit. Sie wird in den Jahren um 1760–1770 durch die gerade Form ersetzt, wobei der Kubus durch die Zierlichkeit der

Proportion, durch die Abschrägung der Ecken und durch den eleganten Bronzedekor erleichtert und aufgelöst wird. Die neue Form bürgerte sich rasch ein. Die Bequemlichkeit, die Möglichkeit der leichten Aufstellung des Kastens, der auf dem Deckel noch Nippsachen und Leuchtern Platz bot, haben ihm zu seiner Beliebtheit verholfen. Diese vereinfachte Form ist dann von Riesener zum endgültigen Typus ausgeprägt worden. Die einfachere Form des Sekretärs vertreten zwei ausgezeichnete Stücke in der Wallace Collection. Der eine aus Thujaholz (XVIII, 24) gehört mit zwei Eckschränken der gleichen Sammlung (XIII, 4) zu einer Garnitur, die angeblich aus Trianon stammt. Eleganter, schlanker in den Proportionen ist ein Sekretär mit Rautenmarketerie (Abb. 557) und einer Galerie als oberem Abschluß, der ebenfalls aus Trianon kommen soll. Beide, mit einer Doppeltüre unten und mit einem Ovalrelief: Opfer an Amor, oben auf dem Klappdeckel, haben vorzügliche Bronzen, die man wieder mit Goutherie in Verbindung bringen möchte. Ein Möbel von ganz ähnlicher Form mit schwarzem Lack und Ovalmedaillon mit Musikinstrumenten, zu dem eine gleichartige Kommode und zwei Eckschränken gehören, war in der Vente San Donato 1870 (Kat.-Nr. 281 bis 283). Schwer, behäbiger ist ein Sekretär, gefertigt um 1790 für Marie Antoinette, und zwar für St. Cloud. (Er ist aus der Hamilton-Sammlung; jetzt mit der dazugehörigen Kommode von Vanderbilt dem Metropolitan Museum geschenkt worden, Abb. 559.) Die Möbel sind als Gegenstände charakterisiert durch die gleichen seitlichen Volutenstützen, durch den gleichartigen überaus feinen Bronzedekor auf japanischem Lack und durch die bekannte Vorlage auf dem Klappdeckel, die als Risalit oben und unten durchgeführt ist. Aus dem Gardemeuble der Marie Antoinette stammt auch ein zweiter, ähnlicher, etwas einfacherer Sekretär von massiger Proportion (früher in der Hamilton-Sammlung, dann bei Pierpont Morgan, jetzt bei Helene Frick New York) mit Marketeriefond, wie beim Sekretär der Wallace Collection, geschweiffter, nach oben verjüngter Vorlage mit klassizistischen Ranken, signiert und datiert 1790. Die dazugehörige Kommode trägt auf der Marketerie die Signatur Riesener fc. 1791. Ein Spätwerk aus Mahagoni, das in seiner Einfachheit ein Werk von klassischer Schönheit genannt werden darf, dekoriert mit wenigen Bronzen, die an Möbel Schwerdfegers erinnern, steht in der Sammlung Schlichting im Louvre (Roche Pl. 66). Die endgültige Reduktion des Typus ist in diesen Möbeln gegeben. Die spätere Zeit hat keine wesentlichen Veränderungen gebracht.

Ähnlich ist die Vereinfachung bei der Kommode. Eine elegante Kommode im Louvre (90) hat helle Rautenmarketerie und ein ovales, von Bronzegirlanden umschlossenes Mittelmedaillon in bunter Marketerie (Abb. 560). Der Bronzedekor: Blumengirlanden, Flechtbänder im Fries und Füllhörner mit Blumen unten am tablier, sind von besonders präziöser Feinarbeit. Gleichzeitig sind die in der Form vereinfachte Kommode der Wallace Collection (XVIII, 18), die im Fries das Monogramm der Marie Antoinette trägt, und eine Mahagoni-Kommode der gleichen Sammlung (XVIII, 44). Um 1790 entstanden ist ein prächtiges, besonders reiches Beispiel, die erwähnte Kommode mit Lackarbeit und mit dem Monogramm von Marie Antoinette im Metropolitan Museum (Abb. 558), Teil einer Garnitur, wozu noch ein Kabinettschrank und ein Sekretär gehören. Ganz ähnlich in der Form ist die schon zitierte, 1791 datierte Kommode (bei Helene Frick, New York). Das Datum ist zu beachten. Mitten in der Revolu-



578. Kabinett von Martin Carlin  
London, Wallace Collection





579. Pfeilerschränke mit Lackeinlagen  
Wien, Kunsthandel (Satori)



580. Bonheur du jour von B. Molitor  
Paris, Louvre



581. Buffet von J. Fr. Leleu  
London, Wallace Collection

tion sind diese elegantesten Luxusmöbel entstanden. Vom Nahen einer neuen Zeit merkt man nichts. Die Spätzeit ist stilistisch nur im strengeren Bronzedekor und im großzügigeren Duktus der Akanthusranken, die das Mittelmedaillon umschließen, zu erkennen.

Es ist nicht möglich, in dieser Übersicht auch nur die wertvolleren Arbeiten Rieseners zu benennen. Um einigermaßen den Umkreis seiner Tätigkeit zu umgrenzen, führen wir noch einige schöne Möbel der entwickelten Manier der siebziger und achtziger Jahre an. Ein guter Toilettetisch von strenger Form, schweren Proportionen und schweren Bronzen aus der Zeit der Trianonmöbel ist in der Sammlung der Baronin L. von Schey in Frankfurt. Platte und Deckel tragen farbige Marketerie, radiale Streifen, Felder mit Lambrequins. Ein ausgezeichnetes Möbel Rieseners ist ein signiertes *bonheur du jour* in der Sammlung des Freiherrn Max von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt (Abb. 561). Ein Tisch mit übereckgestellten Füßen und Aufsatz mit Kulissen. Die helle, geometrische Marketerie ist durch figürliche *Panneaux* unterbrochen. Oben die Lyra mit Rosen (das gleiche Motiv auf einem Feld des *bureau du roi Stanislas* in der Wallace Collection) auf der mobilen Schreibplatte und auf dem Stellbrett bunte Blumenbuketts von präziösem Naturalismus. Die fröhlichen Farben der Marketerie dieses intakt erhaltenen Möbels lassen erst erkennen, wie sehr die Töne an den übrigen Möbeln ausgebleicht sind. Gerade in dem Nebeneinander von lustiger Buntheit, von unbekümmertem Naturalismus der Blumenmarketerie und der strengen Form liegt der besondere Reiz, das Widerspruchsvolle, das den Geist der Zeit charakterisiert. Als Beispiel des Eckschränkens mag ein Möbel der Wallace Collection aus der Zeit der Madame Dubarry gelten (Abb. 562), das in der Form und in der Bronze sich an früher genannte Bei-





582. Schreibtisch von E. Levasseur  
Paris, Louvre

spiele anschließt. Ein halbhohes Schränkchen mit abgeschrägten Ecken, Blumenmarketerie auf der Tür in der Jones Collection (60) darf nach dem frischen Duktus der Bronze der gleichen Frühzeit zugewiesen werden wie das Tischchen in Petit-Trianon. Den Typus des Arbeitstischchens vertreten ein frühes Beispiel mit geschweiften Füßen der Wallace Collection und drei zylindrische Kästchen mit drei Füßen mit Stellbrett (XIX, 12, 23, 17). Bei zwei von diesen nicht signierten Möbeln ist Rieseners Hand an der Feinarbeit der Blumenmarketerie leicht kenntlich. Ein viertes Beispiel ist in der Sammlung A. von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt (Abb. 563). Die figürliche Marketerie: eine lesende, eine zeichnende und eine stickende Dame sowie Garn, Zeichenstift und Nadel auf der Platte, geben Auskunft über die Bestimmung des Möbels. Aus der Zeit der genannten Louvre-Kommode (90), mit ähnlicher Blumenmarketerie auf der Vorlage, ist ein Sekretär der Wallace Collection, der durch die ungewöhnliche Form aus der Reihe herausfällt: auf einem Tischchen mit abgeschrägten Ecken ist ein Aufsatz von ovalem Grundriß, der dem Möbel einen spielzeugartigen Charakter gibt. In der Anlage ähnlich ist ein Juwelengkabinett der Zeit der Möbel von Petit-Trianon in der Jones Collection (37) mit kubischem Behälter auf tischartigem Gestell. Von gebrechlicher Zierlichkeit ist eine tricoteuse des Louvre (Abb. 564), ein Ziermöbel, das für die Königin bei Gelegenheit der Geburt ihres ersten Sohnes gefertigt wurde. Der Behälter ruht auf dünnen Pfosten, die durch einen Steg in Schleifenform verbunden sind. Das Motiv hat dann Weisweiler übernommen und bis zum Überdruß verwertet.



583. Reichsgeschnittes Kanapee. Beginn der Louis XVI-Zeit  
London, Wallace Collection

Mit den Beispielen aus dem Werke Rieseners sind auch die Stufen des frühen Klassizismus umschrieben. Die letzte Stufe charakterisieren die Möbel der Spätzeit Rieseners. Bei diesen wird die Marketerie immer mehr verlassen, das einfarbige Mahagoni erhält den Vorzug, die Bronzen werden auf das Notwendigste beschränkt. Aus dem Prunkmöbel wird wieder das einfache Nutzmöbel. Man wundert sich, wenn man im Kunsthandel dem berühmten Namen auf diesen sachlichen, strengen Spätwerken begegnet. Gute Werke sind auch aus dieser Periode bekannt; ein großes bureau plat mit kabinettförmigem Aufsatz im Museum in Genf darf noch hervorgehoben werden. Zwei signierte Mahagoni-Konsoltische der einfachen, strengen Form, die wir auch bei anderen Ebenisten finden (Grundriß mit abgerundeten Schmalseiten, geraden Pfosten, unteres Stellbrett, Zarge gefeldert mit Schubladen), sowie eine dritte, größere von gleicher Art mit geschlossener Rückwand waren in der Sammlung Gary (New York 1928).

In unserer Übersicht sind einige Spezialmöbel ausgelassen, die wir zum Schlusse als Überleitung zu den Arbeiten der Zeitgenossen anfügen. Eines der schönsten Möbel Rieseners ist der Schmuckschrank in Windsor Castle, das Artois-Cabinet (Abb. 566). Der architektonische Aufbau, die Gliederung durch eine mittlere, durchgehende, im Untersatz durch eine Reliefplatte fortgesetzte Vorlage, die dem Möbel einen Grad von Bewegung läßt, die elastische Straffheit und Feinheit der Proportionen bedingt und nach der Mitte zu eine Steigerung schafft, geht mit dem Aufbau anderer Möbel Rieseners zusammen. Die zierlichen, polygonen Füße in Fächerform kommen auch bei dem Perlmutter Schreibtisch der ehe-



584. Kanapee, signiert J. Lebas, mit Bezug von Philippe de La Salle aus Lyon  
Paris, Louvre

maligen Sammlung Alice von Rothschild vor. Der Aufbau gibt dem längst veralteten Typus des Kabinettschranks neues Leben. Auf einem Untersatz in Tischform mit acht Füßen ein rechteckiger, zweitüriger Kasten mit reichdekoriertem Mittelpan­neau, an den Seiten von Bronzekaryatiden eingefaßt; über dem Abschluß des Gesimses eine Bekrönung aus Bronze, zwischen Urnen, auf einer Wolke Putten mit dem Wappen von Frankreich und Sardinien. Man wird bei diesem Motiv an das bureau du roi erinnert. Das Wappen bezieht sich auf einen der Brüder Ludwigs XVI., auf den Comte de Provence, den späteren Ludwig XVIII., der mit einer Tochter des Königs von Sardinien seit 1771 verheiratet war. Die alte Bezeichnung „cabinet of the comte d'Artois“ ist nicht richtig. Das Möbel, das Riesener kurz vor der Revolution vollendete, kostete nicht weniger als achtzigtausend Francs. Bestimmt war es für das Luxembourg. Später wurde es Napoleon als Schmuckschrank für die Kaiserin angeboten; der lehnte es jedoch mit der Begründung ab, daß man lieber ein modernes, neues Möbel machen solle. Als Meister der feinen Bronzen darf wieder Gouthière angesehen werden, der Mitarbeiter Rieseners bei vielen Werken. Ungewöhnlich für Riesener sind die seitlichen Karyatiden; sie erinnern an Arbeiten Weisweilers. Auch das Muster in der Mitte fällt aus dem Rahmen der Ornamentik Rieseners heraus. Es ist vielleicht Stichen von Cauvet oder Lalonde entnommen.

Von Riesener ist noch ein zweites, weniger reiches Gegenstück erhalten (Sammlung Vanderbilt), aus Ebenholz, die vier Füße sind durch ein Stellbrett verbunden.





585. Voyeuse  
Fontainebleau

Der Kasten hat Lackpanneaux und ein Ovalmedaillon: Opfer an Amor. Monogramm oder Marken fehlen, auch ein Aufsatz fehlt; der Aufbau ist aber mit dem vorhergehenden fast identisch. Das Möbel gehört zu der erwähnten Ebenholzgarnitur aus dem Besitz von Marie Antoinette.

Der Typus taucht in dieser Spätzeit öfter auf. Ein etwas überladener Schmuckschrank, mit Füllungen aus Sèvresporzellan, zu dem es einen Entwurf aus der früheren Sammlung H. Destailleur gibt, war in der ehemaligen Sammlung Alice von Rothschild in London. Er darf wohl Weisweiler zugeschrieben werden. Ein späteres, B. Molitor signiertes Exemplar von strengerer Stilistik, mit Lackpanneaux, das sich deutlich an Rieseners Vorbild anschließt, besitzt der Louvre. Das bekannteste, aber künstlerisch nicht so vollendete Möbel dieser Gruppe ist der Schmuckschrank der Marie Antoinette, den die Stadt Paris 1787 der Königin zum Geschenk machte. Er steht jetzt in Versailles (Abb. 565). Sein Schöpfer ist Johann Ferdinand Schwerdfeger, wieder ein Deutscher, über den wir nicht viel mehr wissen, als daß er 1760 in Paris

ansässig war und 1786 in die Pariser Gilde aufgenommen wurde. Damals muß er ein renommierter Ebenist gewesen sein, sonst wäre ihm nicht dieser Prunkschrank übertragen worden. Außer diesem sind wenige Möbel seiner Hand bekannt: ein Damenschreibtisch von ausgezeichneter Arbeit im Louvre (82), aus Mahagoni mit vergoldeter Bronze, signiert und datiert 1788 (Abb. 567). Nicht signiert ist eine Servante aus Mahagoni, die alle Motive dieses Tischchens wiederholt, die Säulenfüße in Bronzeschuhen, die geflochtene Einfassung des Stellbrettes, die Sonnenblumen im Fries, in Petersburger Privatbesitz (Roche pl. 85). Schwerdfegers Mitarbeiter an seinem Hauptstück in Versailles waren Degault, der die Hinterglasmalereien signiert hat, und wahrscheinlich Thomire als Schöpfer der Bronzen. Im Aufbau ist der Kabinettschrank den erwähnten ähnlich: ein Tisch mit acht Füßen, die hier als Pfeilerbündel gestaltet sind, mit korinthisierenden Kapitälern; darauf der Schrank, der hier durch Karyatiden, die vier Jahreszeiten, in drei Felder geteilt wird, bekrönt von einer Bronzegruppe mit den Figuren der Stärke, der Weisheit und des Überflusses. Die Architektur hat mehr Betonung, aber auch mehr Härte bekommen, die Proportionen sind schwerer geworden. Damit verbindet sich ein Überreichtum an Schmuck. Das Mittelfeld des Schrankes ziert ein

Medaillon, die Seitenfelder Hochfüllungen in Hinterglasmalerei, in Schmalfeldern des Sockels sind Wedgewood-einlagen. Dazu kommen noch die Bronzen, so daß von der Ebenistenarbeit aus Mahagoni nicht mehr viel übrigbleibt. Den Entwurf zu diesem Möbel hat vielleicht Gouthière geschaffen. Es gibt von diesem ein Modell (aus Holz, mit gemaltem Papier und Wachs, in Privatbesitz, H. W. Harding in England) zu einem Juwelenschrank von ähnlichem Aufbau, den 1770 der Herzog von Aumont der Königin Marie Antoinette zur Hochzeit gestiftet hatte. Er wurde in der Revolution vernichtet. Auf diesem Modell ist nur der Mittelrisalit des Kastens durch Karyatiden gegliedert, die Ecken sind durch Säulen abgeschlossen, die Bekrönung bildet ein Adler. Der ganze Aufbau zeigt Ähnlichkeit; als besonderes Charakteristikum darf die Isolierung des Gestells durch eine durch-



586. Fauteuil, signiert Nadal  
Paris, Louvre

gehende Zarge genannt werden. Einen anderen Schmuckschrank von viel trockenerer Form hat 1770 der Ebenist M. B. Ewald nach einer Zeichnung von Bellanger ausgeführt. Die letzte Redaktion hat dann der Typus des Kabinettschranks in der Empirezeit erfahren in dem Juwelenschrank, den Jacob Desmalter nach einer Zeichnung von Percier für die Kaiserin Maria Louise um 1810 fertigte. Er steht jetzt in Fontainebleau. Die größere architektonische Folgerichtigkeit und Strenge mußte bei diesem Möbel mit einer künstlerischen Verarmung bezahlt werden.

In der Gunst des Hofes wurde Riesener in den achtziger Jahren durch andere deutsche Meister abgelöst, von denen Johann Wilhelm Benemann hervorzuheben ist. Wir wissen nicht viel über sein Leben. Er scheint als fertiger Meister nach Paris gekommen zu sein. Anfangs arbeitete er mit Riesener zusammen. Ein Frühwerk, eine Mahagoni-kommode mit vergoldeter Bronze im Stile von Boizot, in der Eremitage in Petersburg, hat Anklänge an Rieseners Stil. Ein gutes bureau plat aus Saint-Cloud im Schloßmuseum Berlin (Abb. 568), mit heller Marketerie, spitzovalen Feldern und schwerem Bronzede-kor, Blattgehänge, Flechtbändern (wahrscheinlich von Thomire), zeigt Motive Rieseners zu neuer Selbständigkeit entwickelt. Auch von Röntgen hat er gelernt. Die gerieselten Milleraies-Bänder an seinem Bureau im Louvre (72) und auf einer Kommode der Versteigerung Gutierrez de Estrada (Ricci, Der Stil Louis XVI, S. 174) weisen auf Möbel Röntgens als Vorbild. Seit 1784 lieferte Benemann für den Hof, 1785 trat er als Meister in die Pariser Zunft ein, und seit 1789 war er der bevorzugte



587. Kanapee von Ph. Poirié, mit Beauvais-Bezügen nach Entwurf von Boucher  
Paris, Louvre

Ebenist der Königin. Er hat dann Riesener fast ganz verdrängt. Der Hof hat ihm nicht nur die Werkstätte mit sechzehn Gesellen zur Verfügung gestellt, er hat ihm auch das Handwerkszeug geliefert. Mitarbeiter war ein Landsmann namens Stöckel. Zuletzt wird Benemann in der Napoleonischen Zeit erwähnt, als er mit Percier eine Kommode und einen Sekretär für Schloß Fontainebleau lieferte. Noch 1802 war er in Paris tätig. Von seinen Arbeiten sind Möbel, die er 1785–1790 für Marie Antoinette nach Fontainebleau herstellte, und einige andere, die aus den Tuileries stammen, in den Louvre gekommen (91, 98, 100, 105). Eine Kommode mit zwei Türen und Eckpfosten in Form zusammengebundener Lanzen steht in Fontainebleau. Von allen anderen Möbeln der Übergangszeit unterscheiden sich diese Kommoden und halbhohen Schränke mit seitlichen Etagere (die als Büfets dienen mochten, Abb. 570) durch die gedrungene Schwere der Proportion und durch die Einfachheit der Form. Beides kontrastiert mit dem zierlichen Bronzedekor, an dem wohl hauptsächlich Thomire mitgearbeitet hat. Der Grundriß der Möbel ist auf eine einfache geometrische Figuration zurückgeschraubt, auf einen Kubus, der an den Ecken mit schweren Stützen ausgesetzt ist, oder auf den mit Viertelkreis abgerundeten Kubus. Einfarbiges Mahagoni- oder Rosenholz hat jetzt den Vorzug. Der Gliederung geben die Flächen, die zwischen den Stützen bleiben, das Maß. An den halbhohen Schränken auf Löwenpranken, mit schweren Eckstützen in der Form von Fasces, wird die Vorderfläche großzügig durch einen Korbogen unterteilt; das Feld füllen große Trophäen, denen inhaltlich die Eichenblätter im Fries entsprechen. Die halbhohen Schränke zeigen im Mittelfeld das aus Blumen gebildete A der Marie





588. Fauteuil, signiert Ph. Poirié, mit Beauvais-Bezug  
Paris, Louvre

Antoinette oder Medaillons zwischen Akanthusranken. Auf dem Wege zum Klassizismus bilden diese Möbel einen Markstein. Nicht nur, daß man die Schönheit der einfachen Form, der ununterbrochenen, fast kreisförmigen Linie wieder empfindet, mehr noch muß unterstrichen werden, daß die horizontale Gliederung stärker als früher zur Geltung kommt. Durch die Kraft der Horizontalen in Fries und Sockel wird die durchgehende Bewegung der Stützen gebrochen, die ruhenden Flächen erhalten das Übergewicht. Dazu kommt die strenge Vereinfachung im ganzen Aufbau, die unmittelbar zum Klassizismus der Empirezeit hinüberleitet. Die Wirkung dieser Möbel beruht



589. Konsoltisch von G. Jacob  
Paris, Louvre

in erster Linie auf den Bronzen, die der Ebenist entworfen haben muß. Über diese Stufe, die durch die leichte Zierlichkeit des Dekors die Strenge der Form noch etwas zu mildern sucht, ist Benemann auch in seinem spätesten Möbel, das der Louvre besitzt, nicht hinausgekommen. Ein halbhoher Schrank mit ägyptisierenden Karyatiden an den Ecken bringt nur strengere Vereinfachung des Details, aber keine weitere Änderung der Stilistik.

Neben Benemann war Adam Weisweiler einer der Hauptlieferanten des Hofes. Er gehört wieder zu den besten Meistern der Zeit, kommt wahrscheinlich aus Neuwied, war wohl Schüler von Röntgen und wurde 1778 Meister. Nach der Revolution ging er zum Möbelhandel über und starb als Kaufmann 1809. Von seinen Arbeiten gehen die einfacheren, wie ein Konsoltisch in München (Residenz), oder das Bureau aus der Versteigerung Broet 1909 (Ricci S. 108) oder die späte, streng klassizistische Kommode aus Eiche und Ebenholz mit Füllungen in Japanlack, die aus der Versteigerung Hamilton in englischen Privatbesitz (Ricci S. 168) gelangt ist, oder zwei gleichzeitige, nicht signierte Möbel, ein Sekretär und eine Kommode mit Lackpanneaux im Palais Gatschina in Petersburg (Roche pl. 87, 88), wenig über die Ansprüche des vornehmen Möbels der Zeit hinaus. Nur die Strenge des Ornaments im Anschluß an das Vorbild der Antike, wie der Abschluß in Form eines Akroteriums, die Verwendung von Karyatiden und reinen Palmetten geben ihnen eine spezielle, strenge Note. Die Formensprache der signierten Möbel, die Spezialitäten der Marketerie mit den einfachen geometrischen Figurationen, die von dünnen Linien umrahmt sind, den Rauten mit Punkten, geben uns Handhaben, mit denen wir ihm auch einige andere, nicht signierte Möbel zuweisen

können. In der Wallace Collection dürften der gute Sekretär mit Sèvresplatten von 1782 (Abb. 571), das Mahagonipfeilerschränkchen mit Ecksäulchen (XVIII, 14), das angeblich aus dem Besitz der Madame Vigée Le Brun stammt, ferner ein Tischchen auf Hermenfüßen (XVIII, 40), das ganz mit Bronzen von Gouthière überzogen ist, und ein ebenso elegantes Schreibtischchen auf kannelierten Säulen (Abb. 572) mit Gouthière-Bronzen von seiner Hand stammen. Die frühen Luxusmöbel von Weisweiler gehören neben den Arbeiten von Riesener und Carlin zu den delikatesten Schöpfungen. Ein Damenschreibtisch im Louvre (80) zeigt die volle Meisterschaft. Das zarte, gebrechliche Möbel aus Ebenholz, mit Japanlackplatten, mit Bronzestützen in Karyatidenform, mit einem Steg in Form von verschlungenen Bändern, die ein Körbchen tragen, wird mit Recht als eines der zierlichsten und elegantesten Möbel der Zeit geschätzt (Abb. 573). Die Auflagen und die Form des Steges sind, wie erwähnt, von Riesener übernommen. Steg und Karyatiden zusammen kommen bei vielen Möbeln Weisweilers vor: bei einem Sekretär in der Wallace Collection (XX, 6), mit Einlagen von Sèvresplatten, bei einem vorzüglichen, mit Japanlack furnierten Damensekretär mit strengen Bronzen, klassizistischen Palmetten der Sammlung Baronin Schey in Frankfurt, ferner bei zwei gleichartigen Stücken in der Sammlung Edmond de



590. Konsoltisch der Louis XVI-Zeit  
Paris, Louvre



Rothschild in Paris und bei einem Sekretär mit Sèvresplatten der Sammlung Alice von Rothschild in London (Ricci S. 127). Wahrscheinlich von ihm stammt ein Sekretär mit Hinterglasmalereien und guten Bronzen in der Art Thomires in Schloß Schönbrunn bei Wien; er soll aus dem Besitz von Marie Antoinette kommen. Signiert ist eine hübsche Etagere der Wallace Collection (XIX, 19), deren Fächer von Balustersäulchen und gedrehten Pfosten gestützt sind. Ein meuble d'entre deux in Schloß Windsor, auf Kreiselfüßen, trägt in den abgerundeten Ecken Etageren (Laking pl. 41). Die Vorderfläche, eingefast von zierlichen, vielfach geschnürten Balustersäulchen, die an pompejanische Vorbilder erinnern, zeigt eine große Sèvresplatte, umgeben von Akanthusranken, und seitlich zwei Längsfüllungen von elegantester Form. Es ist wahrscheinlich, daß auch das Gegenstück (Laking pl. 40), ein Büfett in Windsor, mit ähnlichen Bronzesäulen und gleichen Füllungen von Weisweiler geschaffen wurde. Bei den Bronzen darf wieder Gouthière als Künstler genannt werden. Nur die Rosetten und die simplen Umrahmungen der Medaillons sind aus späterer Zeit. Mit diesen Möbeln kann der erwähnte Schmuckschrank der ehemaligen Sammlung Alice von Rothschild (Ricci S. 201) leicht in Verbindung gebracht werden, und damit wächst die Bedeutung des Meisters. Aus der Spätzeit Weisweilers stammen streng geformte Möbel, Kommoden, meubles d'entre deux, mit Kreiselfüßen, die in Ecksäulen Fortsetzung finden, und drei rechteckigen Feldern. Ein signiertes Möbel dieser Art besitzt das Metropolitan Museum, unsignierte sind bei Frau Hermine Feist, Berlin und bei Baron Rudolf von Goldschmidt-Rothschild, Königstein.



591. Paravent, gefertigt von G. Jacob für die Zimmer der Marie Antoinette in Saint-Cloud  
Paris, Musée des Arts décoratifs



592. Sofa signiert G. Jacob. Aus dem Besitze der Marie Antoinette  
Baron Rudolf von Goldschmidt-Rothschild, Königstein i. T.

Zu den besten Namen der Spätzeit darf auch Martin Carlin (sein deutscher Name war nach Angabe von Salverte Karlein) gerechnet werden. Er lernte bei Oeben, wurde 1766 Meister, später ébéniste du roi und gehörte zum Kreis um Riesener. Gleichzeitig mit Riesener war er mit der Möblierung von Saint-Cloud für Marie Antoinette beauftragt. 1785 ist er gestorben. Carlin hat (wie früher Boucher) mit Vorliebe wieder den Japanlack bei seinen Möbeln verwendet und die Wirkung auf den pikanten Kontrast der freien Stilistik dieser dunklen Lackgemälde mit den strengen Linien des Aufbaues in Ebenholz und der hellen Bronze (die meist von Gouthière geschaffen ist) abgestimmt. Als weiteres Mittel der Verfeinerung und der Auflösung der tektonischen Strenge dient der etwas problematische, nicht immer günstige Ersatz der Marketerie durch Sèvresplatten, wofür ebenfalls Riesener das Vorbild gegeben hat, und der überaus zierliche Bronzedekor. Da Carlin sich auch in der Form an Riesener anschließt, ihn manchmal geradezu kopiert, gewinnen die Möbel der beiden Meister enge Verwandtschaft. Doch bestehen deutliche Unterschiede. Die ungemein edle Feinheit und die Abgewogenheit der Proportionen, die alle Werke Rieseners auszeichnet, wird bei Carlin zur Überfeinerung gesteigert und immer wieder durch derbere Akzente und kleinlichere, maleische Detailbildungen unterbrochen. Nach Riesener und Benemann gehört Carlin zu den wenigen, die den Formenschatz des Mobiliars der Spätzeit um Variationen bereichert haben. Ausgeglichen zeigt sich seine Kunst in den kleineren Möbeln, wie einem Damenschreibtisch in Form eines Nipptischchens der Wallace Collection (Abb. 575) und in der Sammlung Jones (71) des Victoria and Albert Museum. Weiter bei einem nicht signierten, ganz zart profilierten bureau de dame in Kommodenform in der Sammlung Camondo des Louvre, das schon durch den Bronzebesatz des tablier und die Füllung der abgeschrägten Ecken, die an mehreren Möbeln Carlins identisch vorkommen (Louvre 101, Abb. 576, die

Bronze des tablier an den Eckschränken Louvre 102), als Möbel seiner Hand zu erkennen ist, dann in Werken, die zum Möbel im weiteren Sinne gerechnet werden dürfen, der Wanduhr mit Barometer und dem Regulator mit Bronzen von Gouthière im Louvre, die im Detail wieder sehr an Rieseners Arbeiten erinnert. Durch die Einfachheit des Umrisses kommt bei diesen mehr als Werke der Plastik empfundenen Arbeiten die Schönheit der Bronze erst zur Geltung. Etwas überladen ist ein nicht signiertes Büfett mit Etagern und strengen Bronzen in der Art von Lalonde in der Wallace Collection (XXII, 10), mit dem eine Servante im Palais Anitchkov in Petersburg (Roche 65) verglichen werden darf. Die bekanntesten seiner Möbel sind ausgezeichnete Garnituren aus Ebenholz mit Japanlack, die aus den königlichen Schlössern Bellevue und Saint-Cloud in den Louvre gekommen sind. Sie übernehmen ererbte Schemata. Hervorzuheben sind zwei Eckschränken mit kannelierten Dreiviertelsäulen an den Ecken. Sie gehören zu einem Damenschreibtisch ohne Lack in Kommodenform mit geschweifelter Seite und mit einem Schubladenaufsatz und stammen aus dem kleinen Salon des Schlosses Bellevue (1791). Reicher eine andere Garnitur: zwei Eckschränken und ein halbhoher, kommodenartiger Mittelschrank (Katalog Nr. 101ff.), wieder aus Ebenholz mit Lack. Die Ecken sind auch mit den freien, balusterähnlichen Säulchen ausgesetzt, die wir schon bei Weisweiler erwähnt haben; unter



593. Ofenschirm, gefertigt von Jacob. 1782  
München, Residenzmuseum

dem Fries von überaus zierlichen, gefiederten Blättern sind Blumengirlanden aufgehängt, die wieder zur Betrachtung mit der Lupe herausfordern. Den Typus des halb hohen, kommodenartigen Schrankes mit Stellbrettern (Etagern) an den abgerundeten Seiten, der als Büfett für einen Speisesaal gedient haben kann, repräsentiert ein Möbel im Louvre (Abb. 577) mit Lackplatten in drei Feldern und mit Festons aus Bronze im Fries; auch das ein Lieblingsmotiv des Meisters. Die Etagern sind dann auch auf dem Damenschreibtisch mit abgerundeten Seiten im Palais Pavlovsk (Roche pl. 56 und 57) und in der Wallace Collection (XIX, 3) angebracht, die wieder mit Sèvresplatten dekoriert sind. Sie geben dem vielgebrauchten Typus neue Leichtigkeit. Charakteristisch für Carlin ist auf dem eleganten Möbel der Wallace Collection, bei dem die Bronze nicht die letzte Feinheit der Durcharbeitung besitzt, eine kleine Vorlage über der Zarge, die als Stück Lambrequin von der Platte herabhängt. Ein spielerisches Motiv, das als Zeugnis



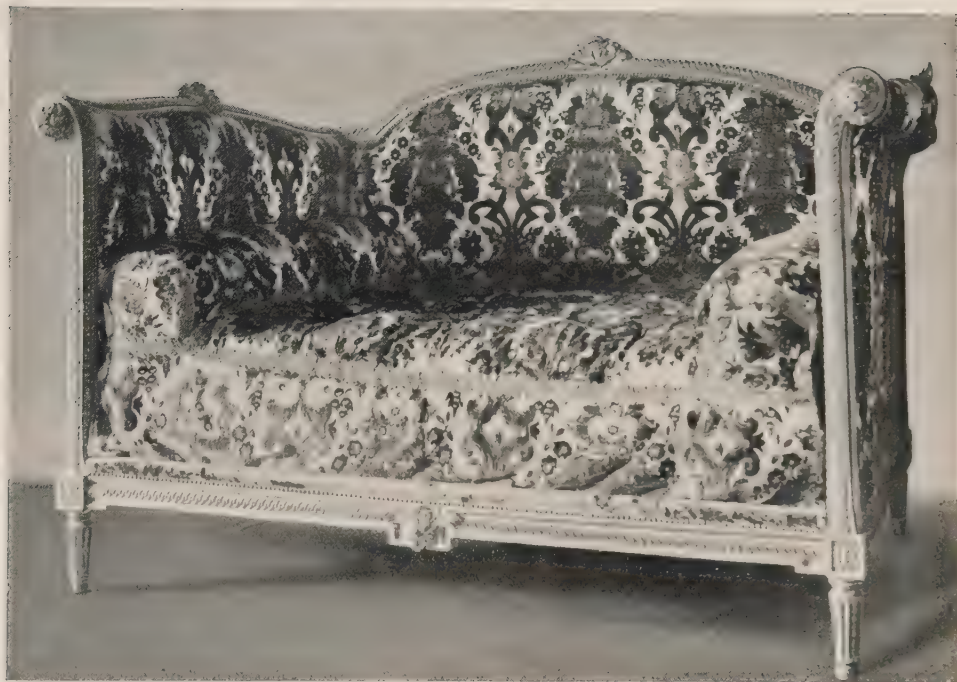


594. Bett, gefertigt von Jacob für Karl August von Zweibrücken. 1782  
München, Residenzmuseum

künstlerischer Freiheit doch reizvoll wirkt. Das gleiche Motiv hat er öfter wiederholt. Es kommt schon im Spätrokoko vor, bei einem köstlichen *cabinet secrétaire* im Schloß Pavlovsk, einem Möbel auf geschweiften Füßen, das vielleicht noch als Frühwerk Carlins gelten kann (Roche pl. 83), später auf einem *bonheur du jour* mit Sèvresplatten der Sammlung Alfons Rothschild in Wien und auf einem Ebenholztisch mit Mosaikplatte aus der *Vente Doucet* 1912. Wenn man, von solchen Beispielen ausgehend, die signierten Möbel mustert, wird man noch mehr Züge untektionischer Freiheit finden, die für eine gewisse Überlegenheit über den Zwang der Konvention zeugen können. Aus diesem Grunde ist es auch nicht wahrscheinlich, daß, wie die Tradition behauptet, der Architekt J. B. Cauvet die Möbel Carlins entworfen hat. Auf einem Tisch mit Lackeinlagen der Sammlung Jones (72) sind den abgerundeten Schmalseiten Schubladen mit ganz unmotivierten Vorlagen angehängt, und ganz eigenartig in der Form ist ein großer



595. WachsmodeLL für ein Bett (lit à la Turque), wahrscheinlich von G. Jacob  
Paris, Sammlung H. Lefuel



596. Nischenbett der Louis XVI-Zeit, mit Genueser Samt-Bezug  
Paris, Louvre

Kabinettschrank der Wallace Collection (XX, 11), der im Unterbau mit Reihen quadratischer Sèvresplatten belegt ist, dessen verjüngter Oberteil, von großen Bronzевoluten eingefasst, mit einer Uhr zwischen Bronzearmen abschließt (Abb. 578). Dieses Motiv kann als Reminiszenz an das bureau du roi gelten. Man begreift, daß eine spätere Zeit mit strengerem tektonischen Empfinden diese malerischen Formen als veraltete Überbleibsel beiseite geschoben hat. Weitere Möbel von Carlin in den Sammlungen von Edmond von Rothschild in Paris (ein besonders schönes bureau plat mit cartonnier), von Alfons und Louis von Rothschild in Wien, können hier nur angeführt werden.

Von den deutschen Ebenisten der Louis XVI-Zeit, die in Paris arbeiteten, wären noch viele zu nennen, die zu den tüchtigeren Meistern gehören. Hier mag die Erwähnung einiger Namen genügen: Bernhard Molitor (etwa 1730–1780), von dem Möbel im Louvre stehen (Abb. 580), Christoph Wolff (1720–1795), von dem ebenfalls im Louvre und im Musée des Arts décoratifs Möbel sind. Von Carl Erdmann Richter (Meister 1784–1813), Caspar Schneider (Meister 1786–1806), J. G. Schlichtig (Meister 1765–1782) sind einzelne ausgezeichnete Stücke bekannt. Der berühmteste, nicht der bedeutendste Ebenist des späten 18. Jahrhunderts, ein Mann von internationalem Ruf war David Röntgen aus Neuwied, der auch für den Hof Ludwigs XVI. viele Arbeiten geliefert hat. Da der Schwerpunkt seines Schaffens doch in Deutschland liegt, muß sein Gesamtwerk in die Übersicht über das deutsche Mobiliar dieser Zeit eingereiht werden.



Die Reihe der gleichzeitigen Pariser Ebenisten französischer Abstammung enthält zwar nicht die führenden Namen, aber doch Meister genug, deren Werke in einer Aufzählung der besten Schöpfungen nicht fehlen dürfen. Es ist überflüssig, hier zu wiederholen, daß stilistisch so gut wie kein Unterschied besteht zwischen Möbeln, die von deutschen, und solchen, die von französischen Ebenisten gefertigt wurden. Mit Ausnahme der wenigen selbständigen Meister, von denen auch Zeichnungen und Entwürfe erhalten sind (wie Benemann, Riesener, Weisweiler), stehen eben die Ebenisten in Abhängigkeit vom Architekten. Die Architektur schreibt die Stilistik vor, sie läßt dem Kunsthandwerker nur engen Spielraum für die Launen einer individuellen Phantasie. Es scheint deshalb unnötig, auf die einzelnen Namen ausführlich einzugehen, wichtiger ist es, den Zug der Entwicklung im großen zu umschreiben, dessen Reflexe im Kunsthandwerk faßbar werden. Wenn hier eine Trennung gemacht wird, so leitet allein der Wunsch, die Übersicht zu erleichtern. Wir beginnen mit einigen Meistern der Übergangszeit, deren Haupttätigkeit noch in die Spätzeit Ludwigs XV. fällt.

In den Kreis um Riesener gehört Jean François Leleu (1729–1807). Er arbeitete zuerst in der Werkstätte von Oeben, dann unter Riesener (ein Sekretär im Louvre [122] ist von beiden signiert) und wurde 1764 selbständiger Meister. Bald bekam er Aufträge für den Hof und für Madame Dubarry. Seine frühen Werke sind nicht sehr originell. Ein Konsoltisch der Wallace Collection (XIII, 8) ist in Form und Technik eine Nachahmung der Boulle-Möbel (vgl. Abb. 343); ein Sekretär (XVIII, 52) der gleichen Sammlung mit Blumenmarketerie und wuchtigen Bronzen lehnt sich deutlich an Rieseners Vorbild an. Selbständig und wertvoll sind seine späteren Arbeiten. Stilistische Eigenart seiner Kommoden sind erstens die einfachen geometrischen Felder der Front, durch Freilassen der Fläche gebildet, während der umrahmende Grund mit Bronze überkleidet ist, zweitens die Akanthuskonsolen als Stützen. Eine größere und zwei kleinere Kommoden (mit Rautenfeldern) stehen in Petit-Trianon. Beim Herzog von Aumale ein großes schweres Bureau aus massivem Ebenholz und ein Cartonier mit Bronzen im Geschmack von Delafosse. Bei Alfred von Rothschild (London) ein bureau plat. Eine gute Mahagonikommode, mit gedrehten Füßen, die an den Ecken mit kannelierten Balustern ausgesetzt ist, mit Paßfigur an der Front und besonders zierlichem Bronzedekor als Füllung von Grund und Fries, besitzt die Sammlung Schlichting des Louvre (92). Ähnlich ein vornehmes Mahagonibüfett mit abgerundeten Seiten auf kannelierten, jonisierenden Füßen in der Wallace Collection (Abb. 581); es hat an der Vorderseite wieder die Figuration von einfacher geometrischer Paßform, die leer bleibt und von dem mit Bronze überspannenen Grund sich als eigenartiger Akzent abhebt. In der Wallace Collection auch ein hübsches bonheur du jour, dessen Aufsatz eine Rolljalousie mit Büchertiteln trägt, eine beliebte Attrappe, die von da ab öfter vorkommt. Ein Bureau mit bemalten Porzellaneinsätzen ist aus der Sammlung Donato zu Alfred von Rothschild in London und von da in den Besitz von Lady Carnarvon in London gekommen (Auktion 1925). Einfache signierte Normalmöbel sind aus den Versteigerungen Douzet 1912, Broet 1909 und Gutierrez de Estrada 1905 bekannt geworden.

Claude Charles Saunier (1735–1807, Meister seit 1752) ist ein Zeitgenosse von



597. Prunkbett

Ehemals Sammlung Hamilton, jetzt New York, Georges Gould

Oeben. Mit Oebens Art berührt er sich anfangs, wie einige Möbel der Frühzeit zeigen, ein Bureau in der ehemaligen Sammlung Alfred Rothschild (dann bei Lady Carnarvon) in London und ein gutes meuble d'entre deux, mit geschweiften Füßen aus Rosenholz, kraftvoll zügigem Bronzedekor aus geschweiften Bändern und stilisierten Akanthus-ranken, in der Sammlung Schlichting im Louvre (Roche pl. 40). Das Gesamtbild seiner Werke macht einen unausgeglichenen Eindruck, der beweist, daß keine geschlossene Künstlerpersönlichkeit hinter den Arbeiten steht. Als Werke von Bedeutung dürfen noch genannt werden ein Lackbüfett mit Aufsatz beim Herzog von Guiche (Schloß Charnont), ein offenes Büfett (console), mit abgerundeten Ecken und einem Schubladen-fach unter dem Marmor, früher in der Sammlung Casimir Perrier, ein großer Sekretär aus Rosenholz (Ricci 143), jetzt im Pariser Kunsthandel. Weitere Möbel in Fontainebleau und eine kleine Lackkommode in der Münchner Residenz. Einige schlichte Gebrauchs-möbel mit einfachem Dekor kamen in der Versteigerung Bryas 1909 vor. Man hat Saunier auch ein berühmtes Prunkmöbel der Wallace Collection (XVIII, 30) zuge-schrieben, das durch den besonderen Aufwand von schwerflüssiger Bronze auffällt, einen Sekretär mit reicher Marketerie, auf dem Klappdeckel Architekturprospekte, auf den Türen Medaillons mit Emblemen, an den abgeschrägten Ecken Büsten-hermen. Die Bronzen stammen von dem Meister, der die Bronzen für Rieseners frühen Sekretär der gleichen Sammlung (XVIII, 4) gefertigt hat. Das Mittelpan-neau ist von Lorbeerzweigen umrankt. Die Lorbeerzweige mit Panzern, Waffen und Löwenhaut rahmen auch das ovale Wappen des Grafen Hane Steenhuyse ein. Das Motiv des Ovals wird oben und unten wiederholt und hält so den Gesamt-aufbau kräftig zusammen. Die Marketerie ist ‚Foulet‘ signiert; demnach muß das Möbel als Arbeit eines Ebenisten dieses Namens, Antoine oder Pierre Antoine Foulet, angesehen werden. Die schweren, ungewöhnlichen Motive des Bronze-dekors haben auch zwei dazugehörige Eckschränken (XIV, 4, 5) der gleichen Sammlung.

Zu den renommierten Meistern gehört ferner René Dubois (1737–1799). Er führte als Leiter der Firma nach dem Tode seines Vaters, auch nach dem Eintritt in die Zunft 1755, die alte Signatur J. Dubois weiter. Er war Hofebenist der Marie Antoinette und Lieferant des Prinzen von Soubise. Später verließ er das Geschäft und wurde Möbelhändler. Seine Möbel sind einfach in der Gesamtform, aber reich in der Ornamen-tik, elegant in Proportion und überladen im farbigen Dekor. Rieseners Einfluß ist deut-lich zu spüren. Als handschriftliche Eigenart darf die Vorliebe für figurale Plastik be-zeichnet werden. Eine berühmte Mahagoni-Kommode mit Lackeinlagen in der Wallace Collection (XIX, 16), die die Legende ohne Grund als Hochzeitstruhe von Marie An-toinette bezeichnet, zeigt die Stilmerkmale der Übergangszeit. Die Form ist vereinfacht, die Ornamentik ziemlich unorganisch verwendet. Girlanden, durchbrochene Füllungen, die wie ein weitmaschiges Gitter in chinesischen Mäanderlinien die einheitliche Fläche der Fassade überspinnen, sind von einem Ovalmedaillon unterbrochen, das wie auf-gelegt erscheint. Der Typus der Truhe auf hohen Füßen ist ganz altertümlich. Als auffallendes Motiv müssen die Eckstützen aus vergoldeter Bronze notiert werden. Gra-ziöse Sirenen, deren schuppige Schwänze in den Abschluß der Kommode hineinwachsen, tragen mit den Armen Kissen, auf denen die Platte liegt. Die etwas simple, tektonische





598. Schlafzimmer im Palais Pavlovsk, gegen 1780  
Bett von Jacob, bemalter Peking von Wilhelm van Leen

Motivierung gehört auch zu den Stilmerkmalen der Übergangszeit. Dieses figurale Motiv, das an Möbel von Jacob erinnert, scheint doch geistiges Eigentum des Ebenisten zu sein; denn es kommt noch auf einem grünlackierten Bureau der gleichen Sammlung (XX, 17) vor, das nach einer unverbürgten Legende für Katharina II. von Rußland ausgeführt wurde. Wahrscheinlich ist, daß Ludwig XV. das prächtige Möbel



599. Confidente mit Gobelin-Bezug, aus Versailles  
Früher Lissabon, Marquis Da Foz

der Kaiserin geschenkt hat. An der rechteckigen Zarge des Tisches sind die Ecken abgerundet, und in diesen Nischen sitzen als Träger Sirenen, deren Schuppenschwänze um die gedrehten Tischbeine geschlungen sind. Als ausführender Bildhauer der vorzüglich modellierten Skulptur kommt vielleicht Falconet in Betracht. Etwas später ist das Motiv an einem Tisch von Jacob, auf Möbeln in Fontainebleau und im Louvre verwertet. Zu dem genannten Bureau gehört ein Cartonnier von strenger Form (XX, 15), mit einer wundervoll durchgearbeiteten Bronzegruppe als Bekrönung: Amor und Psyche, auf einem Sockel in Form einer Säulentrommel, auf deren Basis Flora und Minerva sitzen. Weitere Werke von Dubois sind im Louvre, darunter ein halbhoher Schrank mit Lackpanneau. In der Sammlung Douzet war ein Damenschreibtisch mit Blumenmarketerie. Im Schloß Esterhaza in Ungarn eine Kommode, zwei Eckschränken, ein Sekretär und ein Tisch, alle mit schwarzen Japan-Lackpanneaux.

Von Charles Topino (der sich 1745 in Paris niederließ, 1773 Meister wurde, 1789 den Bankrott erklärte) gibt es eine Reihe sehr geschmackvoller Möbel, vor allem Tischchen in den verschiedensten Formen, *bonheurs du jour* (Abb. 372). Léonard Boudin (1735–1804), der zuerst für andere Ebenisten arbeitete, hat sich 1761 selbstständig gemacht. Eine Reihe guter Möbel trägt seinen Stempel. Wir heben eine Leistung hervor: die Einrichtung des Schlosses Esterhaza in Ungarn mit Kommoden, Eckschränken, Schreibtischen, Sekretären.

Neben Benemann vertritt den strengen Stil der Spätzeit, der direkt zum Empire überleitet, Etienne Levasseur (1721–1798, Meister seit 1767). Er hat bei einem der Söhne von Boulle gelernt, war dann viel für den Hof, besonders mit Reparaturen von Boulle-Möbeln beschäftigt und fertigte selbst Möbel im Geschmack von Boulle. Signierte Boulle-Möbel sind in der Wallace Collection und in anderen Sammlungen. Mahagonimöbel im Mobilier national, in Fontainebleau und in Petit-Trianon. Im Louvre ein kommodenartiger Halbschrank, ein Mahagoni-Schreibtisch mit seitlichen Schubladenfächern auf Kreiselfüßen, die kannelierte Ecksäulen tragen. Der dreiteilige Aufsatz wird durch eine Galerie abgeschlossen (Abb. 582). Diese Form hat in der Empirezeit Schule gemacht. Die Bronzen sind bei diesem Möbel auf das Notwendigste beschränkt. Die Einfachheit steigert die Wirkung strenger Tektonik; nur in den





600. Sofa, signiert Jacob. Bezug Seide mit Chenillen von Philipp de la Salle  
Paris, Kunsthandel (Duveen Bros.)

leichteren Proportionen und in der Kleinteiligkeit der Bronzen zeigt sich die frühe Entstehungszeit.

Die altererbte Trennung der Möbelschreiner in Stuhlmacher und Kastenmacher, in chaisiers und ébénistes, die in Deutschland und England durch das ganze Jahrhundert beibehalten wurde, ist auch in Frankreich in der Praxis geblieben, obwohl die Zunftordnung diese Trennung nicht mehr kannte. Es gibt in der Louis XVI-Zeit nach wie vor Spezialisten für die Kastenmöbel und solche für die Sitzmöbel. Die führenden Meister gehören zur ersten Sparte; an ihr technisches Können und ihr künstlerisches Empfinden werden größere Anforderungen gestellt. Ein Übergreifen von einem Gebiet in das andere kommt vor, scheint aber aus praktischen Gründen Ausnahme zu sein. Man kennt auch unter den Stuhlmachern eine Reihe tüchtiger Meister, J. B. Sené (1748–1803) hat das Bett der Marie Antoinette in Fontainebleau gefertigt. Ausgezeichnete Werke seiner Hand stehen in den Schlössern Fontainebleau, Trianon, Versailles, Chantilly. Eine große Garnitur einfach eleganter Möbel besitzt Schloß Dyck im Rheinland. (Ebenda weitere Garnituren von J. B. Boulard.) Eine schöne Garnitur aus einem Kanapee und zehn Fauteuils, mit Beauvaisbezügen, nach Entwurf von Boucher, die Ludwig XVI. 1782 dem Comte de Chastellux zum Geschenk gegeben hatte, war auf der Auktion Gary (New York 1928). Zu den besten Meistern gehören ferner J. Nadal l'aîné, Ph. Poirié, Dupain, der schon erwähnte Delanois (Meister seit 1761), J. B. Lebas (1756–1795), der für Louveciennes mitarbeitete, und andere. Die signierten Arbeiten verschwinden aber neben der Menge unbenannten, ausgezeichneten Werkstattgutes, und selbst eine größere Anzahl signierter Werke läßt noch kein Urteil auf selbständige, künstlerische Leistung zu. Die künstlerische Tätigkeit erstreckt sich weniger auf die Umgestaltung als auf die Variation der vorhandenen Typen (Abb. 584 bis 588). Es gibt ferner eine Reihe guter Schnitzer, die nach Entwürfen von Dugourc, Gondouin, Martin arbeiteten, Ornamentschnitzer wie Honoré Guibert, der nach Angaben von Gabriel die Räume in Petit-Trianon (1764–1768) mit Boiserien ausstattete, und vor allen die Gebrüder Rousseau, die Söhne des Antoine Rousseau, die mit ihrem Vater





601. Armstuhl, gefertigt von Jacob. 1783  
München, Residenzmuseum



602. Fauteuil, signiert Jacob  
Paris, Louvre

für die Wohnräume von Ludwig XVI. (die Garderobe 1758) und die cabinets der Marie Antoinette in Versailles (1781 bis 1783) nach Angaben von Gabriel die prächtigen Vertäfelungen schnitzten. Für die Möbel in diesen Räumen wurden immer andere Meister herangezogen. Nur die Konsoltische, die Bestandteile der Wanddekoration waren, hat man ihnen überlassen. Ein Ebenist muß in diesem Zusammenhange besonders erwähnt werden, der für Frankreich und das Ausland die besten Sitzmöbel lieferte: Georges Jacob.

Der Begründer der weltberühmten Firma Georges Jacob ist 1739 in Cheny geboren und 1814 in Paris gestorben. Er lernte wahrscheinlich bei Delanois und wurde 1765 Meister. Er gehört zu den großen Ebenisten von umfassender Wirksamkeit. Aus seiner Frühzeit gibt es im Louvre Möbel im Geschmack Boulles (Kopien nach Alexandre Jean Oppenordt), wie sie beim Übergang zum Klassizismus eine Zeitlang Mode waren; aus dem Jahre 1795/96 sind einfache Marketeriemöbel, eine Kommode und ein Sekretär, vorhanden. Von der Zeit des beginnenden Louis XVI bis zum Directoire war er auf seinem Gebiet, als Lieferant von geschnitzten und gefaßten Möbeln, von Stühlen, Betten, Ofenschirmen und von Konsoltischen, ohne ernsthafte Rivalen. Die Königin, der Hof mit seinem ganzen Anhang, ausländische Potentaten, wie Karl August von Zweibrücken, waren seine Kunden. Er erfand eine große Anzahl von Variationen, die bald Mode wurden. Die ovalen (Medaillon-) Rahmen, die Konsolfüße und die geschweiften Stützen der Armlehne an Stühlen werden als seine Erfindung bezeichnet. Als erster hat er auch englische Vor-

bilder ins Französische übersetzt und die geschnitzten, durchbrochenen, fächerförmigen Lehnen bei Mahagonistühlen eingeführt. Das Rahmenwerk seiner Stühle, Betten, Ofenschirme ist einfach in der Konstruktion, aber reich ausgestattet mit dekorativem Schnitzwerk, mit koketten Blümchen, lustigen Bändern, Schnüren, Agraften, mit figürlichen Motiven, die nicht bloß Ausfluß dekorativer Laune sind, oft auch eine symbolische Bedeutung haben. Das Habsburger Wappen der Königin ist gelegentlich mit leichteren, allegorischen Gedanken verknüpft. Erst wenn man eine Schilderung aus jener Zeit liest, wie die Beschreibung des Prunkbettes für Karl August von Zweibrücken, das als hervorragendes Werk im Journal de Paris von 1782 eine eingehende Würdigung fand, bemerkt man, daß die dekorativen Nebensächlichkeiten einen tieferen Sinn hatten.

Die bezeichneten Werke sind so zahlreich, daß der Versuch einer Aufzählung hier nicht unternommen werden kann. Die Münchner Residenz allein besitzt über ein Dutzend Garnituren einfacher und reicher Art. In den französischen Schlössern, in allen großen Privatsammlungen, in ausländischen Schlössern sind Jacob-Möbel. Nur einige Prunkstücke können registriert werden. Dazu gehören die Möbel aus dem Zimmer der Marie Antoinette in Saint-Cloud, jetzt im Musée des Arts décoratifs, das Prunkbett in der chambre d'apparat des reines in Fontainebleau, die Möbel aus dem boudoir de la reine in Versailles (1775), jetzt im Schloßmuseum in Berlin, das Bett aus dem Garde-Meuble, jetzt in der Sammlung Massion, das Salonmobiliar im Besitz von Henri Rothschild, Paris, das 1785/86 für den Pavillon des Königs in Versailles geliefert



603. Bergère, signiert G. Jacob  
Paris, Privatbesitz



604. Stuhl, signiert Jacob  
Paris, Louvre

wurde. Die feinzarte Garnitur mit naturalistischem Dekor, aus dem Schlafzimmer der Marie Antoinette in Trianon, bestehend aus einem Sofa, zwei Armstühlen, zwei Sesseln bei Baron R. von Goldschmidt-Rothschild (Königstein) und einer gleichen Folge bei Baron E. de Rothschild in Boulogne wurde schon beschrieben (S. 628, Abb. 592, Tafel XXII). Sie trägt die Besitzermarke: Pour la Reine a Trianon chambre à coucher du Treillage. Das prunkvollste ist das für Karl August von Zweibrücken 1782 gefertigte Mobiliar in der Münchner Residenz (Abb. 593, 594, 601). In der Directoirezeit schloß sich Georges Jacob dem strengen Klassizismus an, er arbeitete unter Leitung von David nach Entwurf von Percier-Fontaine die Möbel für den Saal der Convention Nationale. Seit 1796 übernahmen seine Söhne die Leitung des Geschäfts, bis dann nach dem Tode des älteren Bruders der zweite, François Honoré, unter dem Namen Jacob Desmalter 1804 alleiniger Inhaber wurde. Jacob Desmalter ist in der Empirezeit der wichtigste Ebenist, der Hauptlieferant der europäischen Höfe geworden. In seiner riesigen Fabrik hat er angeblich zeitweise bis 900 Arbeiter beschäftigt. Er hat die Firma bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts fortgeführt.

Georges Jacob scheint seiner Anlage nach Bildhauer gewesen zu sein. Beweis sind die erwähnten Prunkmöbel, Beweis sind Arbeiten, die noch besonders angeführt werden müssen. Außer Spätwerken strengen Stiles in der Eremitage in Petersburg gibt es von ihm einen signierten Konsoltisch im Louvre (aus den Tuilerien), bei dem die Bildhauerarbeit den Hauptakzent trägt. Vier Füße in Form von schmalhalsigen Urnen auf einem gebündelten Sockel. Am Halse dieser Urnen sitzen je zwei Sirenen und tragen mit den ausgebreiteten Flügeln die Zarge (Abb. 589). Der zweite Konsoltisch ist wohl mit Unrecht Jacob zugeschrieben (Abb. 590). Das plastische Motiv, die Mosaikplatte von zwei ineinander verschlungenen Sirenen getragen, kommt ganz ähnlich bei Dubois vor. Auf die Beschreibung einzelner Werke Jacobs kann zunächst nicht weiter eingegangen werden. Wir verflechten einige Beispiele in die folgende systematische Übersicht über einige Möbeltypen.

Bei den Konsoltischen wird die Verschmelzung mit der Wanddekoration aufgehoben. In den modernen Räumen sind diese Tische nur durch die Motive der Ornamentik mit der Wanddekoration verbunden (Abb. 553); die Form wird verselbständigt. Ein Zeichen für diesen Übergang: die unvollständigen, halbrunden oder gekurvten Platten mit geschweiften Füßen, die Konsolen, die an die Wand angelehnt werden müssen, verschwinden, und der selbständige Tisch, der auf vier Füßen allein steht, tritt wieder an ihre Stelle. Abgeschlossen ist dieser Prozeß erst in der Empirezeit. Im frühen Klassizismus bleibt ein Rest dekorativer Unselbständigkeit. Aber man entkleidet die Schweifung ihrer Irrationalität und gibt der Linie einen bestimmten, ornamentalen Duktus, der eine Funktion ausdrückt: entweder die Form einer großzügigen stehenden Volute, die mit ihrem Kopf die Zarge trägt (Beispiele im Musée Condé, im Musée Carnavalet, in Fontainebleau), oder man rationalisiert durch die Plastik, indem man die tragenden Glieder durch Figuren ersetzt, die diese Funktion versinnbildeten, durch Sphingen, die mit Kopf und Armen die Zarge stützen, durch Hermen, bis man schließlich zum einfachsten Träger, dem Pfosten, zurückkommt. Charakteristisch für die Übergangszeit sind auch hier die unreinen, dekorativen Formen, wie die kannelierten nach unten sich verjüngenden, oben eingeschnürten Baluster. An einem prunkvollen Konsoltisch des





605. Marquise, signiert G. Jacob  
München, Residenzmuseum

Louvre, der vielleicht von einem der Rousseau geschnitzt ist, sind an die Stelle der Baluster schmale Köcher mit Pfeilen getreten, ein Motiv, das schon Riesener verwendet hat. Die Form ist durch nach oben sich rankende Girlanden bereichert, aber auch verunklärt. Erst der ausgesprochene Klassizismus verwendete die Säule. Die Füße sind dann oft durch Stege verbunden, die wie Bänder ineinander verschlungen sind und im Kreuzungspunkte eine Urne, eine Lyra oder ein Symbol tragen, umkleidet von Girlanden. In der minuziösen Feinarbeit der naturalistisch durchgeführten und trotzdem stilisierten Girlanden, in der Durcharbeitung der Blütenranken, Flechtbänder an der Zarge, die oft durchbrochen sind und wie gebrechliches Filigran erscheinen, in der zarten Profilierung der antikischen Ornamentik, die wie ein Schleier auf die Träger und Stege gelegt ist, schwelgt der auf kleinteilige Zierlichkeit gerichtete Sinn dieser Kunst. Die Möbel erfüllen einen dekorativen Zweck und wollen doch als

individuelle Bildungen gewürdigt werden. Liebevollere Durchführung bei Wahrung des architektonischen Zusammenhanges hat man nie mehr gekannt.

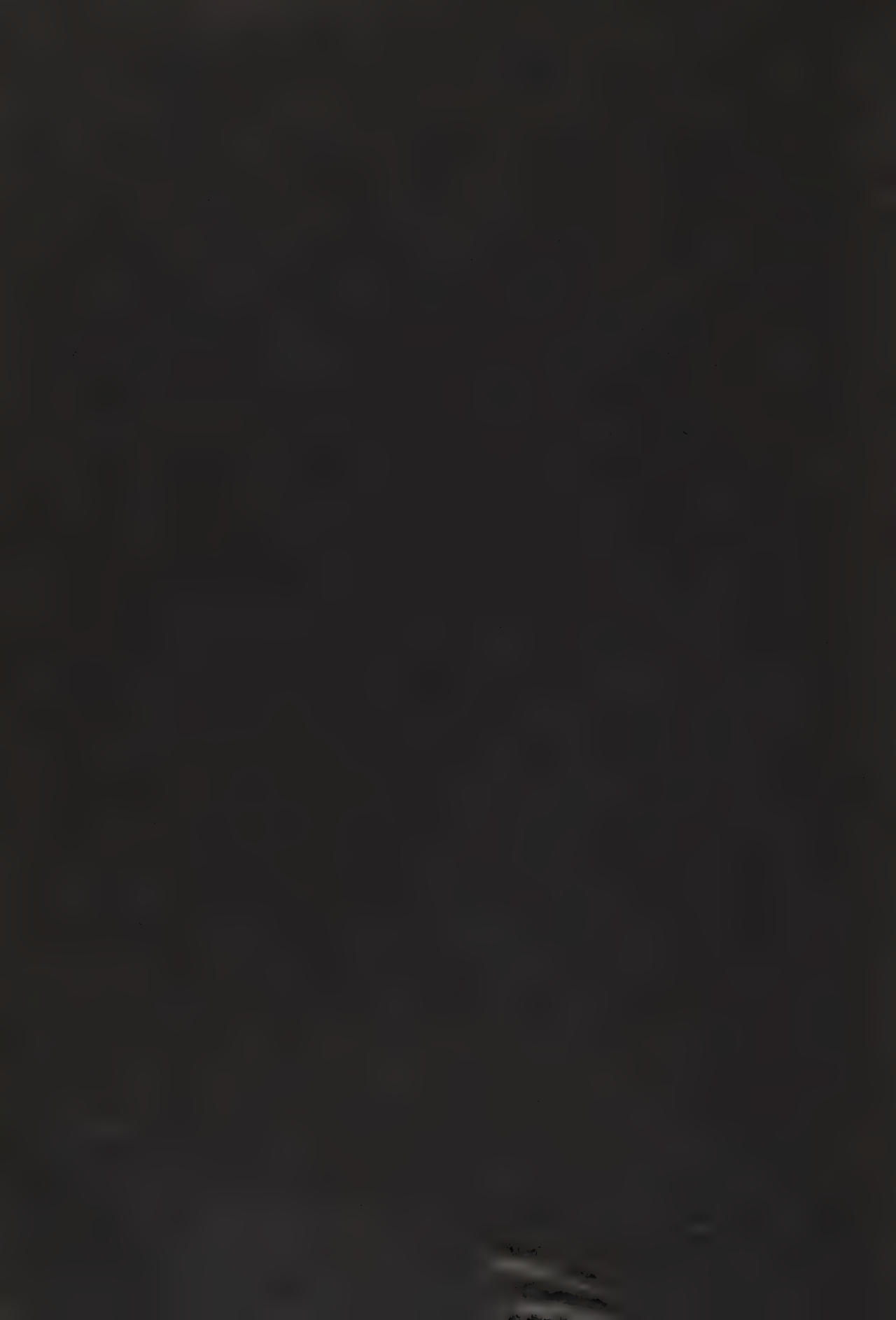
Die rationale Zurückführung auf die einfache Grundform zeigen auch die übrigen Möbel. Am Kamin kehren die gleichen Voluten und Träger wieder wie am Konsoltisch. Die Ofenschirme sind entweder oval wie die Stuhllehnen, mit einem profilierten Rahmen auf Volutenfüßen, oder rechteckig. Im letzteren Falle wird der Rahmen in ein System von Trägern umgebildet, und die obere Querleiste erhält eine Bekrönung. Ausgezeichnete Beispiele sind die von Jacob 1782 gefertigten *écrans*, mit kannelierten Balustersäulen an der Seite, auf denen oben ein *Pyr* sitzt, mit Füllhörnern um ein Mittelmedaillon als Bekrönung der Querleiste (Abb. 593). Ebenso reich sind die *écrans* in der Sammlung Henri von Rothschild in Paris, die Jacob 1785 für den Comte de Provence geliefert hat. Die dekorierten Pfosten werden von liegenden Sphingen getragen.

Die gleiche Rahmenform erscheint dann beim Bett. Die vollständige Verkleidung des Bettgestells mit Stoffen, die vom Barock übernommen wurde, ist nicht mehr beliebt. Die Betten sind jetzt meist aus dem Alkoven herausgenommen und in den Raum hineingestellt. Es wird höchstens die Kopfwand oder ein Teil der Breitseite in der Nische geborgen. Die größere Hälfte steht frei. Trotzdem bleiben die Betten stabile Möbel, weil ihr Platz durch den Betthimmel fixiert ist. Aber sie sind nicht mehr durch Balustraden dem Auge des Beschauers entrückt, und deshalb wird auch die Konstruktion wieder gezeigt. Alle Variationen zu schildern, die zum Beispiel Jacob in seinen *Memoiren* verzeichnet, ist hier nicht möglich. Die verschiedenen Arten des Bettes sind aus der Rokokozeit übernommen. Das *lit à l'italienne*, *à la grecque*, *à la dauphine*, *à couronne* (mit kleinem, rundem Betthimmel) sind wieder modenhafte Benennungen, deren Bedeutung bei den einzelnen Autoren wechselt. Die Benennungen sind weniger wichtig als die Änderungen im Typus. Träger der dekorativen Wirkung werden beim *lit d'ange* die Schmalseiten, Kopf und Fußwand (Abb. 594). Dazu kommt noch der meist rechteckige Betthimmel, der das gleiche ornamentale Schnitzwerk in anderer Umformung trägt. Von der Längsseite wird die schmale Leiste des Rahmens nur dann gezeigt, wenn die Längsseite als Front gelten will. In diesem Falle wird dann die zweite Längsseite an der Wand profiliert, geschweift oder abgerundet wie die Lehne an einem Sofa. Launische, halb tektonische, halb naturalistische Übergangsformen, die sich noch alle Freiheiten der Frühzeit des Stiles herausnehmen, wie ein Entwurf von Jacob, bei dem das Bett als Muschel geformt ist (Abb. 595), sind Ausnahmen. Die Schmalseiten, die Häupter haben Rahmenform wie Ofenschirme und Stühle. Sie sind oben abgerundet oder abgeplattet (*en chapeau*) oder rechteckig, seitlich von Pfosten eingefasst. Die Pfosten erhalten dann wieder die Form der Stützen, wie schon öfter erwähnt wurde; sie sind gebildet als kannelierte Pilaster (Bett im Louvre), als Baluster (Bett in Fontainebleau), als Amors Köcher mit Pfeilen (Victoria and Albert Museum). Wenn ein Paradebett durch weiteren Aufwand auf das Niveau der Ausstattung eines Prunkraumes gehoben werden soll, werden auch die oberen Querleisten dekorativ umkleidet. Auf dem genannten Prunkbett im Louvre sind daraus zwei gegenständige Voluten geworden, die einen Blumenkranz mit gekreuzten Blättzweigen umschließen. Beim *lit*



Armstuhl von Jacob mit naturhistorischen Dekorationen.  
Sammlung Rudolf Virch, von Gustav Adolf Krieger, Krieger & Co. K. 17.





à la Romaine der Sammlung Massion in Paris von Jacob, ist das Motiv ähnlich. An den Ecken steigen kannelierte Pilaster nach oben und tragen auf geschweiften Stützen den querovalen Betthimmel. Auf dem Pfälzer Prunkbett von Jacob in der Münchner Residenz umschließt die Leiste einen antikischen, halbrunden, in Adlerköpfen endigenden Schild, auf dem der Reliefkopf Apollos im Strahlenkranz steht; zwei Füllhörner mit Blumen und der Herzogshut bilden die Bekrönung. Die Strenge ist durch reizvolle Nebenmotive gemildert.

Mehr vom Geiste strenger Antike haben Betten, an denen die Konstruktion plastisch herauspräpariert ist, an denen die Pfosten der Fußwand frei stehen und die Akzente der Dekoration auf die überhöhte Kopfwand geworfen sind. Bei dem Prunkbett der Sammlung Hamilton (jetzt bei Georges Gould in New York, Abb. 597), das an Arbeiten der Rousseau erinnert, stehen die kannelierten Balustersäulen an der Fußwand frei, an der Kopfwand tragen sie einen geschweiften Aufsatz, den eine Vase mit Blumengirlanden abschließt. Aber schließlich ist das ganze Schnitzwerk von Bett und Himmel nebensächlich; denn den Akzent trägt nach wie vor die Draperie, die Kränze am Himmel, die herabhängenden Flügel an den Seiten, die Füllung der Häupter. Die Bettdecken sind aus dem gleichen Stoff, der als Bespannung der Ofenschirme, der Möbel und sogar der Wände selbst wiederkehrt. Im vornehmen Schlafzimmer der Louis XVI-Zeit umfängt uns ein Gewoge von heller, buntgemusterter Seide oder von farbigem Samt, aus dem das goldgefaßte Gerüst des Möbels zart herausschimmert. Den ge-



606. Stuhl nach englischem Vorbild, von Jacob  
Paris, Musée des Arts décoratifs

brochenen Farben der Seidenbespannung, die die Fabrik von Philippe de la Salle in Lyon mit unerhörter Feinheit in Muster und Tönung gewebt hat, dem stumpfern Glanz des prunkvollen Genuesersamtes antworten die Farben im Bodenbelag der Savonnerie-Teppiche, die mit ihrem abgepaßten Muster den Raum zusammenfassen, antwortet das matte Gold auf den weißen Boiserien und auf den Bronzen. Ein unerhört raffinierter Geschmack hat eine fast unwirkliche Atmosphäre zarter Sinnlichkeit geschaffen, daß man glauben möchte, die Räume seien überhaupt nicht für Menschen von Fleisch und Blut erdacht worden. Will man solche Räume in ihrer Intaktheit

genießen, so muß man nach Petersburg gehen, in das Palais Gatschina, wo ein Bett mit Draperien aus Lyoner Seide in gut erhaltener Umgebung steht, oder in das Palais Pavlovsk. [Die ausgezeichnete Schlafzimmereinrichtung dieses Palais (Abb. 598) soll aus der Versteigerung des Herzogs von Aumont 1782 erworben worden sein. Wäre die Vermutung richtig, dann können auch die Meister dieses Raumes benannt werden. Der Architekt Bellanger hat ihn entworfen, Duplessis hat die Bildhauerarbeit gemacht, Ménage die Vergoldung (er hat sie auch auf dem Pfälzer Bett von Jacob ausgeführt), van Leen hat den weißen Peking der Draperie mit Schäferemblemern bemalt. Tatsächlich ist aber das Bett signiert Jacob. Damit fällt die Hypothese.]

Die Sitzmöbel sind erst im späten Louis XVI um einige einfache Typen nach englischem Vorbild vermehrt worden. Stuhl, Armstuhl, Fauteuil, Sessel, die *voyeuse* für Zuschauer beim Spiel, *bergère* (der breite Sessel mit gefüllter Seitenlehne), Schreibtischsessel und Pudersessel, die Abarten der *bergère*, das *tête-à-tête* mit Doppelsitz, das Kanapee, die Ottomane (das abgerundete Kanapee mit gefüllter Armlehne), die *confidente* (das große dreiteilige Kanapee, das erst seit den siebziger Jahren auftauchte, Abb. 599), wozu man als weitere Abarten das rechteckige Alkovenkanapee, die *Chaise-longue* und die Nischenbank (ohne Rücklehne, *banquette d'applique*) nehmen kann, haben ihre Eigenart bewahrt. Auch die Bequemlichkeit ist geblieben, die anschmiegende Abrundung (*en cabriolet*), die schiefe Stellung der Lehne, die Anpassung an den Körper. Verändert hat sich die Form. Durchgehendes Gesetz für diese Veränderung ist auch hier die Verlangsamung der Bewegung, die Auflösung der Verschmelzung, die Verselbständigung der tektonisch wichtigeren Teile, das allmähliche Herauspräparieren der einfachen Grundform. Man kann dies an jedem einzelnen Teil nachprüfen, deutlich sieht man die Erscheinung an den Füßen. Die geschweiften Geißfüße sind verschwunden. Wenn die Schweifung beibehalten wird, dann ist der Fuß als stehende Volute gebildet, die mit dem Kopf die Zarge trägt. Bevorzugt aber ist der gerade Fuß, der eine typische Form gewinnt: es ist ein nach unten sich verjüngender, oben eingeschnürter Baluster, dessen Kannelüren an der unteren Hälfte mit Pfeifen und Blattstäben, den sogenannten Spargeln, gefüllt sind. Seltener sind ionische Säulen, Köcher mit Pfeilen oder die gewundenen Füße. Die Zarge wird immer mehr eine durchgehende Horizontale; sie ist profiliert wie der ganze Rahmenbau, mit Flechtbändern, Blattstäben, Petersilienblättern, Kannelüren verziert, von Perlstäben eingefasst (Abb. 601–605). Immer sind die Füße in die Zarge verkröpft, so daß auch hier ein Rest von Bewegung bleibt, die vom Fuß direkt in die Armlehne übergeleitet wird. Gewöhnlich ist diese Bewegung durch ein emporwachsendes Akanthusblatt symbolisiert. Die Rücklehne verläßt die unbestimmte Geigenform der Rokokozeit und nähert sich dem geometrisch faßbaren Umriß. Bevorzugt wird (seit 1770) das *graziöse*, stehende Oval (*dossier à médaillon*, Roubo sagt: *chaise ovale*), dann das Rechteck mit abgerundeten oberen Ecken (*dossier en chapeau*), mit seitlichen Säulen, und schließlich das einfache, eindeutige Rechteck, das Jacob: *carré à la Reine* benennt und besonders oft wiederholt. Bei *Bergère* und Kanapee sind die geraden Wände bevorzugt. Die Profilierung des Rahmens ist die gleiche wie an der Zarge. Flechtbänder, schuppenartig aneinandergereihte Petersilienblätter oder Kreise, Rosetten, Stabwerk von Kränzen umwunden, an den reicheren Beispielen Girlanden, kurz die antikisierenden Formen der





607. Kanapee im antiken Geschmack  
Entwurf von Dugourc (1790) für den Comte de Provence  
Paris, Musée des Arts décoratifs

Klassik sind beliebt. Der schwächste Punkt des konstruktiven Gefüges ist die Verbindung von Lehne und Füßen. Es war nicht leicht, dieses kleine Verbindungsstück tektonisch glaubhaft zu gestalten, nachdem man die Verschmelzung vermeiden wollte. So kam man auf Lösungen, die ästhetisch nicht immer einwandfrei sind. Die weitere Dekoration hat eine gewisse tektonische Absicht. Beliebt sind kleine Kränze und Girlanden, seltener Amors Bogen mit Bändern als Bekrönung der Lehne, kleine Medaillons, von Girlanden umrahmt, an der Zarge der prunkvollen Kanapees. Lehne und Sitz sind gepolstert, die Armlehne trägt Manschetten. Geschnittzte, durchbrochene Lehnen sind beim vornehmen Stuhl die Ausnahme, erst in der Spätzeit kommen die fächerförmigen Lehnen à l'anglaise am Mahagonistuhl vor; beim bürgerlichen Möbel sind sie die Regel. Es gibt Stühle von J. B. Demay in Petit-Trianon, die in einem durchbrochenen, von Bändern gefaßten Medaillon das Monogramm von Marie Antoinette tragen, andere Stühle in Versailles, deren Lehne von einer Lyra gefüllt ist. Den ästhetischen Eindruck bestimmt der Bezug. Auf die Auswahl der Bezüge hat man die größte Sorgfalt gelegt. Kostbare Tapisserien von Beauvais und Aubusson nach Zeichnungen von Boucher, Oudry, Casanova, Salembier; Lyoner Seidendamast, aus der Fabrik von Philippe de la Salle, alle abgepaßt, mit Mustern, die sich nach der gegebenen Fläche richten. Moirierte oder gemusterte Seide in den raffiniertesten farbigen Kombinationen, wobei die zarten gebrochenen Töne bevorzugt werden. Da das Holz beim vornehmen Möbel immer gefaßt wird, meist in Matt- und Glanzgold, seltener in Weiß und Gold oder farbig, gibt die Zusammenstellung von Fassung und Bezug neue Anregung. Ein Sitzmöbel der Louis

XVI-Zeit ist nicht nur bequem, raffiniert, luxuriös, es ist auch an sich ein ästhetischer Genuß. Man wird bei den prunkvollen Werken nicht den Gedanken los, daß der Zweck fast Nebensache geworden ist, daß das Möbel ein Vorwand ist, Sorgfalt der Arbeit und Kostbarkeit des Materials zu zeigen. Daß im Gegensatz zum vornehmen englischen Möbel der gleichen Zeit die Absicht des Ebenisten in eine höhere Sphäre künstlerischer Tätigkeit greift, daß ein Möbel von den gleichen Ansprüchen bedingt wird wie ein Werk der Plastik, der Malerei. Es bedurfte einer gesellschaftlichen Revolution, um diesen Begriff des Luxusmöbels beiseite zu schieben.

Das bürgerliche Möbel spielt in der Geschichte der Entwicklung keine Rolle. Es lebt von den Brosamen, die vom Tische der Reichen fallen; es bleibt rückständig, greift nur einzelne Motive auf und appliziert sie an vorhandene Typen. Die provinziellen Varianten gehören in die Volkskunde, nicht in die Stilgeschichte des Möbels. Nur wo die provinzielle Sonderart ihr eigenes Leben führt, sich entwickelt und in ihren Grenzen höheres künstlerisches Niveau erstrebt, hat sie allgemeinere Bedeutung. Von den französischen Provinzmöbeln darf hier wieder eines erwähnt werden, als Vertreter eines Typus, der im vornehmen Haus fast ganz verschwunden ist, der Kasten. Man kennt im modernen Stil Vitrinen mit Marketerie und Bronzebeschlag, man kennt Schmuckschränke, halbhohe Schränke, man kennt die geschlossene Kastenform des Sekretärs, aber man kennt nicht mehr den Kleiderkasten. Wo man ihn braucht, hat man auf die antiquarische Form des Boulle-Schranks zurückgegriffen. Die großen Vorlagewerke von Roubo, die Enzyklopädie von Diderot-d'Alembert bringen nur bürgerliche Möbel. Die Gründe sind schon früher erwähnt. Als Ersatz dürfen die prunkvollen Kleiderschränke der Normandie kurz beschrieben werden. Es sind zweitürige Eichenkästen, meist auf kurzen, geschweiften Füßen, mit abgerundetem, gegen die Mitte ansteigendem oberem Abschluß. Die Schräglinie des Aufsatzes wiederholt sich in der ansteigenden Schrägform der Felderteilung an den Türen, die bis zum Schluß des Jahrhunderts die irrationale Schweifung der Rokokozeit beibehalten. Die Felder sind unterbrochen durch eine breite, neutrale Füllung, die ganz mit ornamentalem Relief überzogen ist. Mittelmotiv ist gewöhnlich ein schräg ansteigendes Oval. Die Stärke des Reliefs nimmt nach oben zu, und ein fast freiplastisches Motiv unter dem mittleren Rund des Aufsatzes kommt als Bekrönung des Ganzen besonders zur Geltung. Der künstlerische Wert hängt von der Qualität des Schnitzwerkes ab. Es gibt ausgezeichnete Möbel, die den besten Aachen-Lütticher Kästen zur Seite gestellt werden könnten, die sie in der Feinheit der Proportionen noch übertreffen (Schränke aus Rouen, Ricci S. 220 u. 222). Die weitere Entwicklung folgt den allgemeinen Gesetzen des Stilwandels, hinkt nur um ein Jahrzehnt nach. Der Aufsatz wird gerade, die Mittelbänder an den Türen renken sich in die Horizontale, die ansteigenden Ovale werden durch Kreise ersetzt, und schließlich tritt an die Stelle der Füße ein Sockel. Diese Form wurde noch weit in das 19. Jahrhundert hinein mitgeschleppt.

## DIE ÜBRIGEN LÄNDER

Der Stil Louis XVI ist der Stil der absterbenden feudalen Kultur, des ausgehenden Barock – der Begriff in seiner weiteren Bedeutung genommen – und des Übergangs zum Klassizismus in Frankreich. Die allgemeine Stilentwicklung hat hier, in dieser eigenartigen Atmosphäre gesellschaftlicher Gärung, im Möbel einen besonderen Ausdruck gefunden, der als solcher nur aus der einmaligen, geschichtlichen Situation verständlich ist. Von benachbarten Nationen ist dieser Stil zuerst als fremder Wert übernommen und je nach der Stärke des eigenen künstlerischen Temperaments umgeprägt worden. Einen selbständigen Ausdruck hat die allgemeine europäische Stilentwicklung des Übergangs zum Klassizismus nur bei wenigen Völkern gewonnen, in England und – zum Teil wenigstens – in Deutschland.

In *Italien*, im Lande der Klassik, vollzog sich der Übergang von den Ausläufern des Barock zum Klassizismus rasch auf dem Gebiete der Architektur und damit auch im Mobiliar. Vermittler der neuen Richtung waren Stichwerke von Architekten wie Giuseppe Soli (1745–1822), der an französische Vorbilder anknüpft, aber im starken Relief eine herbere, kräftigere Schönheit erreicht, und vor allem Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), einem der großen Radierer des Jahrhunderts. Seine Publikationen über römische Antiken gehören zu den Quellen des Klassizismus, wenn auch der malerische Modus, mit dem er die Antike verlebendigt hat, unklassisch ist. Sein Werk „*Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii*“ von 1769 ist für Italien wie Frankreich eine Fundgrube antiken Details geworden. Was er an Möbeln gezeichnet hat, ist als Erfindung interessant, es ist phantasievoll; aber das barocke Gemisch durcheinandergemengter Motive kam für die Ausführung nicht in Betracht.

Über das ausgeführte Mobiliar fehlt noch der Überblick. Landschaftliche Varietäten, provinzielle Spielarten müssen bei der politischen Zerklüftung des Landes bestanden haben; aber die Trennung ist erst noch zu machen. In Piemont und im nordwestlichen Italien hat das Marketeriemöbel nach französischem Vorbild das Übergewicht behalten. Was aus diesen Gegenden auf der Ausstellung Venedig 1929 zu sehen war, schien auf den ersten Anblick oft französisch zu sein. Sekretäre (aus dem Palazzo di Stupinigi, aus der Reggia di Genova), die sogar in der Verteilung der Bronzen ans Pariser Möbel erinnerten. Daneben gefaßte Möbel von etwas stärkerer Fülle im Schnitzwerk. Auch der englische Einfluß dauert da und dort noch an, er ist immer durch die größere Farbigkeit verdeckt. Ausgesprochener italienisch ist anderes, wie der von G. M. Bonzanigo gefertigte Schreibschrank (stipo) aus dem Castello di Stupinigi, in weiß und blau gefaßt wie Wedgwood-Porzellan. Die Ornamentik ist Piranesi abgesehen. Der bekannteste Ebenist Italiens war im späten 18. Jahrhundert Giuseppe Maggiolini (geb. 1738 in Parabiago bei Mailand, gest. 1814). In der Technik seiner Marketerie knüpft er an alte Renaissance-tradition an, die er im modernen Geschmack umändert, verfeinert, so daß Effekte wie bei Möbeln Röntgens entstehen. Die Möbel sind streng im Aufbau und einfach. Bronze ist vermieden, alle Wirkung auf die Marketerie verlegt.



Signierte Werke gibt es viele; verschiedene in der Sammlung des Castello in Mailand, im Schloßmuseum Berlin u. a. O.

Schweden, das bisher von Danziger und Holländer Import gelebt hatte, war im 18. Jahrhundert unter der Herrschaft Gustavs III. ein Aufnahmebecken französischer Kultur geworden. Ähnlich wie Rußland, mit dem Unterschied, daß das Land selbst eine stattliche Reihe guter Künstler hervorbrachte, Architekten, Maler, die, wie Hall, Roslin, Desmarées, Lafrensen, auf dem Festlande sich einen Namen machten. Auch Ebenisten wurden zu ihrer Ausbildung nach Frankreich geschickt. Sie eigneten sich rasch die Technik französischer Vorbilder an, blieben dann in ihrer Heimat den angeeigneten Formen treu. Die vornehme Wohnkultur war eben international. Das nordische Möbel war schon lange in die Küche oder in die Bauernstube verbannt. Verschiedene von diesen Meistern dürfen in einer allgemeinen Geschichte des Möbels nicht fehlen. Wir übergehen die Lokalgrößen wie Eckstein, Hulsten und nennen Nils Dahlin (Meister in Stockholm 1761, gest. 1787). Er ist der Schöpfer verschiedener Möbel in schwedischen Schlössern. Ein schöner Schreibschrank in Kommodenform in Schloß Tullgarn, mit Lack in japanischer Art dekoriert, mit einem Aufsatz in Form eines cartonnier, signiert und datiert 1771, hat noch die geschweifte Form und die schweren Bronzen der späten Rokokozeit. Der Typus selbst erinnert mehr an deutsche Möbel.

Der bedeutendste Ebenist Schwedens, ein Mann von fast internationalem Ruf, ist Georg Haupt (Stockholm 1741–1784). Er ist Nachkomme einer aus Nürnberg eingewanderten Tischlerfamilie. Zuerst lernte er bei Johann Konrad Eckstein, dem Mitglied einer tüchtigen Ebenistenfamilie in Stockholm, ging dann auf Reisen, kam nach England und nach Paris. Seit 1769 war er Hofebenist in Stockholm. Seine Möbel schließen sich an französische Vorbilder des Überganges zum Klassizismus an, an Werke von Riesener oder Leleu. Von Riesener hat er die Gliederung des Kubus durch Vorlagen übernommen. Da auch die Bronzen aus Frankreich importiert oder nach französischem Vorbild geformt sind, ist die Ähnlichkeit mit französischen Möbeln der Zeit sehr groß; nur die schweren Proportionen, die Vorliebe für atektonisch verwendete Marketerie, das Festhalten an Rokokoformen in den geschweiften Füßen noch in Arbeiten der Spätzeit (Kommode des Victoria and Albert Museum, datiert 1779, Abb. 612) bilden unterscheidende Merkmale. In der Spätzeit übernimmt er von englischen Vorbildern Einzelheiten; aber eine organische Entwicklung kann man aus den erhaltenen Werken nicht herauslesen. Seine Werke sind in den königlichen Schlössern Schwedens geblieben, in Stockholm (ein Bett in Form eines bureau, ein Bureau, ein Pult), Gripsholm, Drottningholm, Tullgarn. Im Stockholmer Historischen Museum ein guter Sekretär. In Chantilly steht ein Mineralschrank, den König Gustav III. dem Prinzen Condé 1774 zum Geschenk machte, in Form eines breiten Sekretärs mit abgeschrägten Ecken, auf stämmigen ionischen Säulen. Die Frontseite dekoriert mit Marketerie auf dunklem Grund, zum Teil mit Ölfarben bemalt, Lorbeergehänge mit dem Werkzeug des Bergmanns, seitlich Lorbeerranken, unten Rosen auf dunklem Grund. Der Aufsatz trägt große Kristalle. Die vorzügliche Qualität der Ausführung läßt eine gewisse pedantische Trockenheit und provinzielle Derbheit nicht übersehen.

Haupts Schüler war Nils Peter Stentström (Meister 1782, gest. 1790), von dessen Werken ein Sammlungschrank für Muster einheimischer Seiden in Schloß Drottning-



608. Schreibschrank von Giuseppe Maria Bonzanigo  
Castello di Stupinigi



609. Polychromierte norditalienische Bank, um 1780  
New York, Metropolitan Museum

holm von 1784 beachtenswert ist. Zweigeschossig, der Unterbau durch schwere Seitenvorlagen gegliedert, mit einem Aufsatz, auf dessen Türen vier Ovalfelder mit Genteszenen angebracht sind, Darstellungen der verschiedenen Stufen der Seidenfabrikation. Sie sind der Enzyklopädie von Diderot-d'Alembert entlehnt.

Haupts Rivale und Nachfolger war Gottlieb Iversson (geb. um 1750, gest. 1813, Meister seit 1778), der mit französischem Louis XVI im Anschluß an Haupt begann, aber bald in den strengen Klassizismus nach dem Vorbilde der Spätwerke Röntgens übergang. Die frühen Werke in Stockholm, Schloß und Museum, und Privatbesitz haben noch die farbige Marketerie mit figuralen Motiven, die späteren aus Mahagoni mit Bronzebändern verwenden prononziert architektonische Formen. Ein Sekretär von 1797 im Schloß Gripsholm trägt im Unterbau als Begrenzung der Mittelfächer toskanische Säulen, der Aufsatz hat die Form eines Triumphbogens.

In Deutschland war der Klassizismus durch die Theorie vorbereitet, lange bevor er in der bildenden Kunst Boden gewann. Die natürliche Reaktion gegen das Rokoko hatte auch hier in einigen Gebieten schon mit dem Aufwachsen des Stiles begonnen. Im nördlichen Deutschland, wo das Rokoko nie recht heimisch geworden war, wurden Stimmen der Gegner zuerst laut. Schon 1742 bekämpfte ein Anonymus im „Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste“ die Extravaganzen des neuen Geschmackes, die er als Augsburger Mode bezeichnete. Wahrscheinlich hat er nur Stiche gekannt und deshalb den Herd der Bewegung in das südliche Deutschland verlegt. Positiver ist die Kritik des Göttingischen Bauinspektors Penther, der 1746 in seiner „Bürgerlichen Baukunst“ auf das Vorbild der „natürlichen und beständigen“ Bauart der alten Griechen und Römer hinwies. Gleichzeitig (1745) hat in Dresden der Blondel-





610. Italienische Ottomane der Louis XVI-Zeit  
München, Kunsthandel (Bernheimer)

schüler Krubsacius das „Grillen und Muschelwerk“ der Rokoko-Dekoration mit der beißenden Lauge einer scharfen Satire begossen und auf die alleinseligmachenden Regeln der klassischen Baukunst hingewiesen. Er kämpfte gegen „die Unwahrscheinlichkeit der Stein- und Stuckdekoration, diesen Mischmasch von Schilf und Stroh, Knochen, Scherbeln, Spänen, Flederwischen, verwelkten Blumen, zerbrochenen Muscheln und Lappen, kurz gegen diesen Auskehricht, der für eine Zierde gehalten wird.“ Die Forderung einer Abkehr vom verderbten Geschmack war schon laut, lange bevor ihr ein philosophischer Kopf wie Winckelmann in seinen „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (1755) eine feste und fesselnde Formulierung gab. Den Schlußpunkt dieser Gegenbewegung bildete ein kurfürstlich bayrisches Mandat von 1770, das bestimmte, daß künftighin alle überflüssigen Stukkaturen und andere ungereimte und lächerliche Zieraten wegbleiben müßten, damit edle Simplizität erreicht werde. Das war wirklich der „offizielle Totenschein“ des Rokoko.

In der deutschen Architektur, Dekoration und im Mobiliar macht sich die Reaktion gegen das Rokoko erst in den späten sechziger Jahren merklich fühlbar. Einfallstore der neuen Richtung lagen im Westen und später im Norden. Von Westen her kam der französische Klassizismus in das Land. Vermittler waren Architekten der strengeren Richtung in der französischen Architektur, Schüler und Nachfolger Blondels. Etappen des Vordringens unterscheiden wir, wenn wir kurz einige Pioniere der neuen Richtung benennen. Es sind Architekten der Rheinlande, Nikolaus Pigage, der in Mannheim wirkte und Schloß Benrath baute, d'Ixnard, der Schöpfer von St. Blasien und anderer klassizistischer Kirchen in Süddeutschland, der Entwerfer des Schlosses Koblenz, das dann Peyre ausgebaut hat, ferner Ph. de la Guepière in Stuttgart, der Erbauer von Soli-

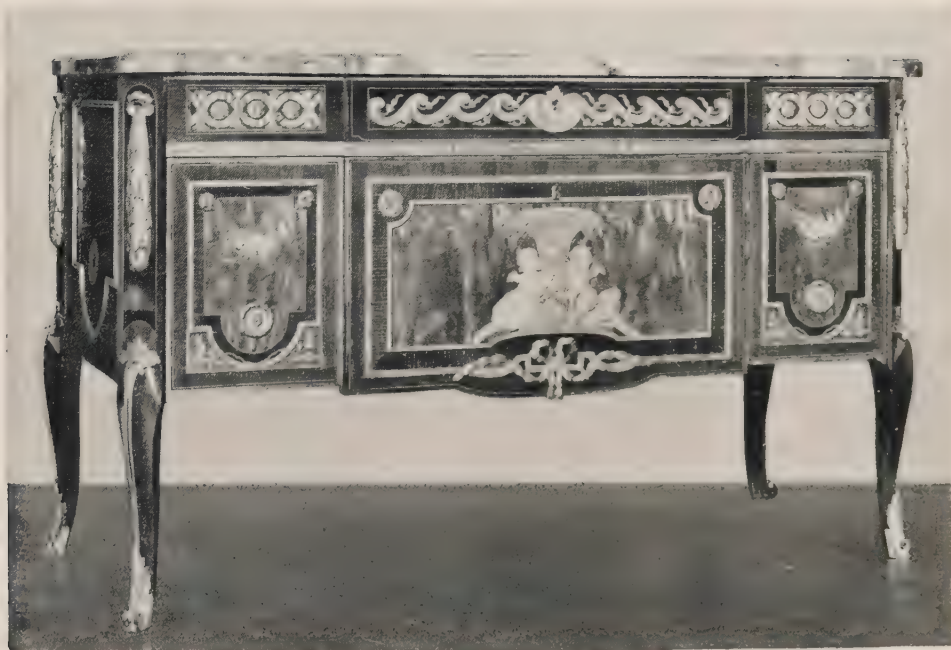
tude (1763) und Monrepos (1764), C. v. Gontard in Bayreuth und später in Berlin, der das neue Palais ausgebaut, einen Teil der Königskammern eingerichtet hat, weiter Charles und Simon Louis du Ry, die Erbauer von Wilhelmshöhe und Wilhelmstal bei Kassel, Krubsacius in Dresden. Dazu die Berliner Architekten, auf die wir (S. 694) in einem anderen Zusammenhang zurückkommen müssen.

Am längsten hat sich Süddeutschland gegen den Klassizismus gewehrt, da hier das Rokoko zu kräftige Wurzeln geschlagen hatte. Der jüngere Cuvillies in München, Ph. Geigel in Würzburg könnten als Vermittler genannt werden. Manches ist Kompromiß, wie der bedeutendste Kirchenbau dieser Gegend, J. G. Spechts Klosterkirche in Wiblingen.

Gegenüber der vorhergehenden ungemein produktiven und künstlerisch hochstehenden Zeit macht sich jetzt eine Ermüdung, ein Nachlassen der produktiven Gesinnung bemerkbar. Geschmackvolle Leistungen gibt es genug. Die bedeutenden Werke, die großen Ideen sind dünn gesät. Sie zehren meistens von der barocken Tradition. Äußere Gründe mögen von Einfluß gewesen sein, die Unruhe der Zeiten, die politische Gärung. Ausschlaggebend waren innere Gründe. Für die bildenden Künstler, die in der starken barocken Tradition erwachsen waren, denen die Freiheit des Barock von jeher Lebenselement gewesen, denen der ekstatische Überschwang des Gefühls zur zweiten Natur geworden war, war der Übergang zu schroff, war die neue Geistesrichtung zu konträr. In der strengen Zucht, in der Vereinfachung zugleich Verinnerlichung und Vertiefung zu suchen, war auf dem Gebiete der bildenden Kunst viel schwerer als auf anderen Gebieten. Nur zu leicht verfällt der deutsche Künstler in Nüchternheit und Plumpheit, wo er sich klar und einfach ausdrücken will. Ein spießbürgerlicher Unterton klingt meist durch. Die pedantische Nüchternheit hat dem Stil den spötelnden Namen Zopf eingetragen. Die Früchte der neuen Bewegung haben hier die Dichtkunst, die Philosophie geerntet. Ihren idealen Ausdruck hat die Stilperiode des Klassizismus in der apollinischen Hoheit Goethescher Figuren gefunden. Dem Aufschwung der Literatur ist die bildende Kunst erst spät nachgekommen, im Norden früher als im Süden.

Es war schwierig auf dem Gebiete des Mobiliars, wo die Wirkung auf Diszipliniertheit und Grazilität, auf dem Ausgleich der Proportionen beruhte, den Übergang zu finden. Man hat lange am Rokoko festgehalten, auch in Bauten, bei denen die Wand schon völlig im neuen Schema umgeformt war (Benrath). Man hat die Formen der neuen Ornamentik wie ein Kleid dem alten Schema aufgelegt (Würzburg), oder man hat kurzerhand zum Import gegriffen (München), wenn die Ansprüche hoch gestellt waren. Ein Unterschied zwischen höfischem und volkstümlich bürgerlichem Mobiliar besteht immer noch. Er liegt in der Auswahl der Typen, mehr noch im Grad der Modernität.

Vom Vorbild der höfischen Zentren modernen Geschmacks und von den literarischen Quellen, den französischen Stichvorlagen hat das bürgerliche Kunsthandwerk gezehrt. Die deutschen Vorlagen sind in dieser Zeit fast ausgestorben. Nicht lange, und die Modezeitschrift trug noch mehr zur Nivellierung des Geschmackes bei. Seit 1786 erschien Bertuchs „Journal des Luxus und der Moden“ in Weimar. Es hat einige Zeit gedauert, bis im bürgerlichen Mobiliar die vollständige Umformung erreicht war. Die Typen wurden beibehalten; man hat ihnen nur das Mäntelchen der modernen Ornamentik umgehängt und dieses in der Bedeutung hervorzuheben gesucht, indem man die



611. Kommode von G. Haupt  
London, Victoria and Albert Museum

Motive häufte. Allmählich läßt die Bewegung nach, die Wände und Kastenmöbel werden abgeflacht, die einzelnen Teile sind voneinander abgesetzt, aber im Aufbau selbst regieren die ererbten Normen.

Die allgemeinen Bemerkungen, die wir der Geschichte des deutschen Rokokomöbels vorausschickten, haben auch für diese Zeit Geltung. Die lokale Sonderentwicklung bleibt, und damit bleiben auch die lokalen Spezialitäten im Mobiliar. Jedes Land reagiert anders auf die neue Bewegung, weil die Stammesanlagen verschieden sind. Es lassen sich immer noch lokale Sonderentwicklungen trennen, wobei als Gradmesser das Verbundensein mit der barocken Tradition gelten kann. Völlige Anpassung ist erst spät, nach der Jahrhundertwende, erfolgt.

Man kann das Gesagte durch Beispiele aus den verschiedenen Lokalentwicklungen illustrieren, die die Rokokozeit überlebten. Das Aachener-Lütticher Möbel (Vgl. Abb. 613) behält nach wie vor seine Spezialitäten bei, den Naturton des Eichenholzes und die sorgfältige Schnitztechnik. Im Aufbau ändert sich wenig. Der geschweifte Giebel und die geschweiften Felder in den Türen des Aufsatzes sind meist geblieben. Akzentuiert ist bei Schränken die Mitte des Aufsatzes durch Uhr und Bekrönung. Die geradlinigen Felder herrschen jetzt vor, auch auf Kästen mit abgerundeten Seiten. Die Ornamentik behält ihren Reichtum, der die Fläche auflöst; sie ist nur moderner und im Grad des Reliefs zarter geworden. Ein Zeichen für die allmähliche Internationalisierung ist es, daß auch in dieses Gebiet vereinzelte Spuren englischen Einflusses vordringen. Eine Vitrine der Lütticher Ausstellung von 1905 zeigte im Unterbau die ab-



gesetzte Gliederung, die Chippendales Zeichnungen und noch Möbel von Röntgen haben. Ein Kasten des Kölner Kunstgewerbemuseums ruht auf Tierfüßen mit Kugeln.

In der Sammlung Mainzer Tischlerzeichnungen tauchen erst 1776 an einem Schreibschrank mit Klappdeckel die ersten Louis XVI-Muster auf. Der volkstümliche Stil hält sich bis zum Ende der Sammlung, bis 1816. Rein klassizistische Möbel kommen nicht vor. Das Empire ist höfischer Stil. Die Überfülle und Schwere der Ornamentik ist auch hier Charakteristikum volkstümlichen Zopfes. Die alten Typen werden ebenso beibehalten – der Schreibschrank ist nach wie vor Hauptthema –, leicht modernisiert, aber durch Schrägstellung der Ecken, Risalite, Aufsätze bleibt so viel an Bewegung, als der Stil ertragen kann.

Zwar hat in München die offizielle höfische Architektur schon unter dem jüngeren Cuvilliés in den Klassizismus eingeschwenkt. Das höfische Mobiliar der Übergangszeit in der Residenz, im Nymphenburger Schloß beschränkt sich bei Stühlen, Sofas auf mehr oder weniger genaue Kopien französischer Vorbilder. Tische und Kastenmöbel sind mit einfacher Marketerie versehen. Im volkstümlichen Kunsthandwerk ist ein mit Zopfmotiven durchwachsenes Rokoko nie ausgestorben; es hat ererbte Typen nach modernem Geschmack etwas umgeformt und mit der modernen Ornamentik garniert. Wertvolle Leistungen entstanden erst am Ende des Jahrhunderts (1799), als unter Kurfürst Max Joseph ein größerer Trakt der Residenz, die Hofgartenzimmer, umgebaut wurden. Leiter des Umbaus war der kurfürstliche Hofarchitekt Puille, ein etwas rückständiger, nicht gerade mit originellen Ideen belasteter alter Herr. Er hat ziemlich deutlich die Dekorationen der Gebrüder Rousseau (von 1781 f.) in den kleinen Appartements der Marie Antoinette in Versailles zum Vorbilde genommen (vgl. Abb. 554). Von dort sind auch die Konsoltische entlehnt, die der Bildhauer Schwanthaler – man darf sagen meisterhaft – geschnitzt hat (Abb. 614). In Feinheit der Ausführung, in der geschmackvollen Subtilität halten die Räume den Vergleich mit den besten französischen Schöpfungen aus; nur sind sie für diese Zeit ein Anachronismus. Auch die Möbel, die nur in geringen Resten im Spiegelkabinett, in den Schreibzimmern der Trier-Zimmer, in Schleißheim erhalten sind, übernehmen das französische Schema der Louis XVI-Zeit, das sie mit selbständigen Gedanken reizvoll durchflechten.

Man könnte mit diesen Räumen von vollendetem Geschmack als volkstümliche Beispiele die etwas älteren Ingelheimer Zimmer der Würzburger Residenz in Parallele bringen, die (unter J. Ph. Geigels Leitung) 1776 bis 1781 durch den Stukkator Materno Bossi und den renommierten Bildhauer und Schnitzer Johann Peter Wagner ausgestattet wurden (Abb. 616). Gewiß sind auch hier die Formeln des neuen Stils verwertet; aber die Fülle, Plastizität und Farbigkeit der Dekoration läßt ihnen die Wärme individueller Kunst, die ihren Reiz behält, obwohl sie sich weit entfernt von formvollendeter Eleganz.

Von Peter Wagner, der die Möbel gefertigt hat, gibt es in der Universitätsammlung phantasievolle Entwürfe zu Konsoltischen in bewegtem Rokoko. In diesen Räumen hat er sich bemüht, schlecht und recht, den Übergang zum neuen Stil zu gewinnen. Die Nüchternheit, handwerkliche Plumpheit der Möbel (Abb. 615) läßt den Gedanken gar nicht aufkommen, daß ihr Meister ein sehr begabter Bildhauer war. Die ornamentalen Erfindungen des neuen Stils sind in aufdringlichem Relief als Floskeln an bekannte Typen angeheftet. Auch das Möbel erfordert künstlerische Gestaltung. Wenige Jahre vorher



612. Holländische Doppelkommode der Louis XVI-Zeit  
München, Prof. Dr. Westendorp

hatte Daniel Köhler für eines der Paradezimmer nördlich des Kaisersaales Möbel gefertigt (Abb. 617). Er hat sich die Sache wesentlich leichter gemacht und den hergebrachten Formen moderne Ornamentik aufgeklebt. Das Resultat ist auch keine Lösung; aber die Möbel haben Charakter, temperamentvolle Frische und Originalität. Man spürt eine Persönlichkeit, die sich auch bei Möbeln der dekorativen Aufgabe bewußt bleibt.

Im Rheinland bleibt der französische Einfluß. Die Masernholzmöbel im Schloß Dyck, die Schmitz à Dick signiert sind, bringen französische Spätformen etwas vergrößert.

In Norddeutschland hat der deutsche Klassizismus eine andere Färbung. Südliche und westliche Anregungen sind auch hier vorhanden; dazu gibt der Einfluß des englischen Klassizismus eine besondere Note. Kulturelle Verbindung hat zwischen Norddeutschland und England immer bestanden. Die Spuren eines aktiven Einflusses verdichten sich aber erst am Ende des Jahrhunderts zu einer deutlichen Linie. Wenn vereinzelt vorher, in Hamburg, in den Hansastädten, mehr noch in Dänemark, sogar am Rhein und in Berlin (wo dem Neuen Palais in Potsdam das englische Schloß Castle Howard als Vorbild gedient hatte), Anlehnungen zu konstatieren sind, so will das nicht viel sagen gegenüber der Begeisterung für englische Architektur und Wohnkultur, die im letzten Viertel des Jahrhunderts einsetzte. David Gilly, der Berliner Architekt, konnte mit Recht von einer Anglomanie sprechen. Neben dem klassischen Süden war jetzt England das Ziel der Studienreisen der Architekten. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf, der Architekt Friedrich Wilhelms II., und Friedrich Gilly haben in England gelernt. Die englischen Architekturpublikationen, voran die „Works in Architecture“ von Robert und James Adam (1778 ff.), waren neben den italienischen Klassikern unentbehrliches Vorbild. Der Einfluß dieser kühlen und präziösen Sonderart des Klassizismus hält lange nach, bei Carl Gotthard Langhans, David Gilly, sogar noch bei Heinrich Gentz und dem jungen Schinkel. Ist er auf dem Gebiete der Architektur schwerer zu fassen, weil der englische Klassizismus doch nur eine Sonderart ist des internationalen Klassizismus, weil auch er aus den gleichen Quellen schöpft wie der festländische Klassizismus, sichere Fingerzeige für das Vorwiegen englischen Einflusses geben uns die Innenarchitektur und mehr noch das Mobiliar. Vom Einfluß auf den übrigen Gebieten, Gartenarchitektur, Literatur, die die Kultur des bürgerlichen Zeitalters konstituieren, wollen wir hier nicht reden, auch nicht auf den Beginn der Neugotik in diesen Jahren, die ebenfalls vom englischen Vorbild ihren Ursprung nimmt, eingehen. Fördernd wirkten auf dem Gebiete des Mobiliars noch äußere Umstände, die Zugehörigkeit zu England in Hannover, das immer die Brücke bildete, verwandtschaftliche Beziehungen in Braunschweig, wo 1764 Karl Friedrich Wilhelm eine englische Prinzessin heiratete, die ihr ganzes Hochzeitsgut aus London mitbrachte. Aber schon 1749 beklagten sich die Braunschweiger Meister, daß der Hof und bemittelte Untertanen Stühle und andere Tischlerware aus England bezogen, und andere Beziehungen, wie in Bayreuth, wo die Mätresse des Kurfürsten, die Lady Craven, sich mit Möbeln nach heimatlichem Vorbild umgab. Die Gemahlin des Königs Georg II. von England, Wilhelmine Karoline, war eine Prinzessin aus dem Hause Brandenburg-Ansbach. Herzog Leopold Franz von Anhalt hat mit Erdmannsdorf England bereist und von da Möbel, meist im Chippendale-Geschmack, importiert, die der Dessauer Hofschreiner Andreas Irmer kopierte. In England hat er den Geschmack für gotische Baukunst gewonnen. Auch Friedrich Wilhelm II. hat Sendungen von Möbeln aus England bezogen. Die Landgräfin von Hessen-Kassel war eine Engländerin. Die Baumeister des Landgrafen Du Ry und Jussow haben in England gelernt. Fördernd war endlich die Gesinnung im bürgerlichen Zeitalter, der nüchterne praktische Sinn, die allmähliche Abkehr vom absolu-





613. Dreitüriger Lütticher Schrank, um 1780  
München, Böhler

tistischen Louis XVI-Möbel und die Vorliebe für die bürgerliche Einfachheit der englischen Vorbilder. Kein Wunder, daß die kaufmännischen Zentren in Norddeutschland in der Übernahme vorangingen. Nun besteht ein Unterschied. Direkte Übertragung in Anlehnung an englischen Import ist bei den Hansastädten festzustellen, während an anderen Orten die Anlehnung mehr eine literarische genannt werden kann, weil hier in erster Linie die Vorbilderwerke Anregung gaben. In den Hansastädten ist auch Mahagoni häufiger zur Verwendung gekommen, während in Berlin die Fassung des Holzes geblieben ist. In den Königskammern des Berliner Schlosses werden englische und französische Formen nebeneinander verwendet. Der deutlichste Beweis für diese indirekte Übertragung liegt darin, daß Erfindungen, die im Englischen nur in Vorbilderwerken, nicht in der Ausführung nachweisbar sind, Vorbilder, die für den englischen Geschmack zu sehr den Charakter der Improvisation an sich tragen, in Deutschland in der Ausführung vorkommen. Einige Beispiele englischer Art dürfen hier in Form von Reise-notizen kurz benannt werden:

Eckstühle in Chippendales Art mit deutscher Ornamentik, Mahagonistühle nach



614. Konsoltisch, nach Entwurf von Puille, geschnitzt von Schwanthaler  
München, Residenzmuseum

Chippendale und Sheraton im Hamburger Museum; verwässerte Chippendalestühle mit Claw-and-ball-Füßen aus Hamburg sind im Schloßmuseum Berlin, einfachere mit geraden Füßen und solche mit chinesischen Motiven, auch Tischchen in chinesischem Geschmack in Schloß Wörlitz. Im Museum Altona: Stühle in Chippendale-Geschmack mit Bogen- endung und durchbrochenem Mittelbrett mit Monogramm von Christian VIII., Bücher- kasten (book-case) in der Art Hepplewhites mit gotischen Sprossen und geschweiftem Fuß. In Lübeck (Museum und Schabbelhaus): library-case in Hepplewhite-Manier, drei- teiliger Glasschrank mit gotischen Sprossen, ferner ein Kleiderschrank mit Urnen als Be- krönung in der Art, wie sie bei Hepplewhite (pl. 45) abgebildet sind. Gefaßte Stühle mit rechteckiger Lehne und Ovalfüllung in freier Anlehnung an Sheraton. Eckstühle mit Claw-and-ball-Füßen in der Art Chippendales. Ein Glasschrank (china-case), im ovalen Muster der Sprossen und der Galerie an Hepplewhite erinnernd. Kleiderschrank, Gliede- rung mit Pilastern, aber die gotische Galerie nach englischem Vorbild. Thaulow- Museum, Kiel: Stühle im Hepplewhite-Geschmack mit abgerundeter Lehne, geschweiften Linien des Mittelbrettes, aber französischen Füßen. Stühle, direkt nach Sheraton (pl. 33) kopiert, ein balusterförmiges Muster, das in England in der Ausführung nicht nachweis- bar ist, aber gefaßt. Stühle mit dem bekannten Muster der Sheraton-Zeit, rechteckiger Lehne mit diagonal gekreuzten Stäben. Provinzialmuseum Hannover: Stühle mit fächerförmig geschweiftem Mittelbrett in der Art von Hepplewhite. Sofa (settee) mit drei ovalen Füllungen nach Hepplewhite. Stühle mit rechteckiger Lehne und fächerförmigem Mittelbrett in der Art Sheratons; abgerundete Lehne mit ährenförmigen Sprossen nach Hepplewhite. Berlin, Schloß, Königskammern: gefaßte Stühle mit schildförmiger Lehne und achsialen Stäben, die mit einem Lambrequin durchflochten sind, in Hepplewhites



615. Konsoltisch, geschnitzt von Peter Wagner  
Würzburg, Residenzmuseum

Art. (Sehr ähnlich Hepplewhite pl. 2.) Stühle und Sofa mit Schleifenmuster in Herzform nach Hepplewhite. Stühle und Sofa mit rechteckiger Lehne, Füllung Lyra, Anklänge an Sheraton. Die Lehne der Sofas aber nicht als Multiplikation des einmal gegebenen Musters gebildet, sondern gruppiert, das Hauptmuster, die Lyra in die Mitte gestellt. Die Mäanderfüllung der Zarge auch bei englischen Stühlen. Kredenz mit Seitensockeln (pedestals) und Urnen nach Shearer. Marmorpalais Potsdam: Stuhl mit rechteckiger Lehne, Gestell und Muster mit Mittelrosette als Bambusstäbe in chinesischem Geschmack nach Chippendale. Polsterstühle mit rechteckiger Lehne, ovalem Fries und Lambrequinfüllung nach Sheraton. Sofa mit überhöhter Lehne, die sich in der Form an das Vorbild (easy chair) bei Hepplewhite anschließt. Verschiedene Kombinationsmuster mit Einzelheiten nach englischem Vorbild. Schloß Pfaueninsel: englische Anregungen schon weiter ausgebaut. Stühle: eckige Lehne mit ovalem Feld, dieses gefüllt mit Blättern, ein Motiv, das an die Prince-of-Wales-Federn Hepplewhites erinnert. Rechteckige Lehnen mit ovaler oder kreisförmiger Füllung und radialen Stäben in allgemeiner Anlehnung an Hepplewhite. Schloß Bellevue, Tanzsaal von Langhaus 1791. Besonders evidente Beispiele: Stühle mit geschweiften Lehne und Mittelmuster in Form von ineinandergeschobenen, nach unten sich verjüngenden Kreisen. Auch dieses Muster, das der ersten Auflage von Hepplewhites „Guide“ pl. 5. direkt entnommen ist, kommt in englischer Ausführung nicht vor. Die Vorlage selbst ist in der späteren Auflage des „Guide“ verschwunden. Anklänge an englische Vorbilder ferner in Schloß Paretz, Schloß Freienwalde bei Berlin. Endlich darf hier schon erwähnt werden, daß Stühle nach Schinkels Entwurf (Hohenzollern-Museum, Stadtschloß Potsdam) mit hochgestellter, geschweiften Armlehne, die Füße vor die Zarge gestellt, durchlaufend,



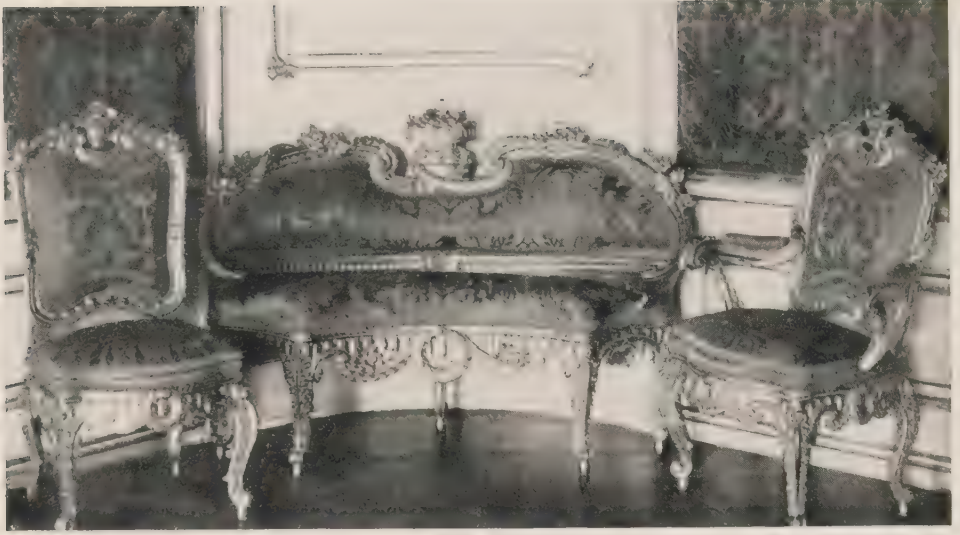
Kopien nach englischen Vorbildern des Sheraton-Stiles sind (vgl. Abb. 520); nur die strenge, gräzistische Ornamentik (Stühle im Hohenzollernmuseum) ist Charakteristikum des fortgeschrittenen Klassizismus. Die Ansbacher Möbel sind schon erwähnt (S. 519). Ausläufer der englischen Mode waren (bis zur Neueinrichtung des Schlosses) in Schloß Bayreuth: Konsoltische in Form eines an Hepplewhite erinnernden side-board mit Schubläden, aber mit Bronzedeckor. Klappptische, Füße mit Keulenden, verstellbar nach Art des damals schon ganz veralteten gate-leg-table. Halbkreisförmige Wandtische nach Vorbildern der Hepplewhite-Zeit, aber mit (altertümlichen) Keulenden. Die Liste dieser Möbel nach englischem Vorbild könnte leicht noch weiter vermehrt werden. Die Zusammenstellung mag hier genügen als Grundlage für die weiteren Ausführungen, wenn wir die Nachwirkung englischer Vorbilder bei David Röntgen nachzuweisen versuchen.

Die Nachwirkung des englischen Vorbildes hat über die Zeit des Klassizismus hinaus bis in die Biedermeierzeit hinein gedauert. Sie hat die Physiognomie des einfachen Raumes verändert. Möbeltypen und technische Spezialitäten sind seit dem 18. Jahrhundert übernommen worden; sie sind im Laufe der Zeit so sehr Allgemeingut geworden, daß ihr Ursprung vergessen worden ist. Einige Beispiele dürfen hier noch zusammengestellt werden. Die Lavabos, die im französischen und deutschen Klassizismus als neue Errungenschaften gepriesen wurden, sind schon im englischen Mobiliar der Queen-Anne-Zeit heimisch. Praktische Kleinmöbel, die tripod-tables Chippendales, die stummen Diener, die Tischsätze (nest of tables), die Nähtischchen mit Stoffsäcken sind englische Erfindung, die bald im Formenschatz des Kontinents aufgegangen sind. Die Klappptische (Pembroke-tables) sind in der Form, die ihnen die Zeit Sheratons gab, auf das Festland gewandert und im späten Klassizismus Mode geworden. Aus der englischen Doppelkommode hat sich die Pfeilerkommode des festländischen Klassizismus entwickelt. Dem Schreibtisch mit Knieloch und Schubladenreihen, dem bureau ministre, hat England schon in Chippendales Zeit seine endgültige Formulierung gegeben, lange bevor das Möbel im französischen und deutschen Klassizismus als neuer Typ auftauchte. Die lose eingelegten Polster bei Stühlen sind eine praktische Erfindung Englands; sie sind im deutschen Biedermeiermöbel wieder Mode geworden. Wenn die Kommoden auf Sockel der deutschen Spätrokokozeit mit englischen Beispielen Ähnlichkeit zeigen, mag das auf Gleichartigkeit der tektonischen Gesinnung beruhen. Sicher geht die Dekoration mit Lack auf englisches Vorbild zurück. In Ansbach, wo die Gebrüder Johann Christoph und Andreas Eberlein seit etwa 1740 den Zweig kultivierten, hat auch Johann Heinrich Stobwasser (Lobenstein 1740 bis Braunschweig 1829) die Technik gelernt. Er hat 1763 seine Fabrik nach Braunschweig verpflanzt und hat 1772 auch in Berlin eine Filiale errichtet, der sein Schwiegersohn Jean Guérin vorstand. In der Rokokozeit war in Braunschweig Johann Christoph Lesiaux (gest. 1730) in diesem Fache tätig, dem ein Kabinett im Schloßmuseum Braunschweig zugeschrieben wird. Das Möbel ist in der Form und in der Technik englischem Vorbilde nachgebildet.

Trotz dieser Entlehnungen darf der englische Einfluß nicht überschätzt werden. Er hat die Entwicklung gefördert, er hat rascher den Weg geklärt, der durch die allgemeine Entwicklung vorgezeichnet war. Es sind doch meist Entlehnungen von Motiven, Einzelheiten, die übernommen wurden, als die Zeit dafür gekommen war, als der



616. Blauer Salon im Ingelheimer Trakt der Würzburger Residenz. 1776-1779



617. Möbel von Daniel Köhler  
Würzburg, Residenzmuseum

Sinn für das Einfache, Nüchterne, Praktische allgemein geworden war. Aber die Entlehnungen spielen keine ausschlaggebende Rolle, sie bilden in ihrer Gesamtheit noch keines der konstituierenden Elemente des neuen Stils. Auch der englische Klassizismus ist nur eine Abart des internationalen Klassizismus und als solche selbst abhängig vom Festland, wo die Wurzeln der Bewegung liegen.

Man muß ferner berücksichtigen, daß neben englischem Einfluß auch in diesen Gegenständen eine starke Strömung deutscher Tradition als Untergrund erhalten blieb, wie eines der wenigen signierten Möbel aus der Übergangszeit zeigt, der Schreibschrank, den der Hoftischler J. G. Fiedler zu Berlin 1775 gefertigt hat (Museum Hamburg, Abb. 622). Im Typus, in den geschweiften Flächen, der gewölbten Giebelbekrönung, den abgerundeten Ecken klingen die alten Rokokoformen nach, wie in der figürlichen Marketerie mit Landschaften und Schäferszenen. Nur die Ornamentik und die Vorlage am Unterbau folgen modernem französisch orientiertem Geschmack. Die Wohnkultur hat auch in dieser Zeit die meisten Anregungen aus Frankreich geholt. Als Beweis kann das Werk von David Röntgen gelten.

David Röntgen ist der berühmteste Ebenist des 18. Jahrhunderts. Er ist ein Mann von internationalem Ruf, von internationaler Bedeutung. Hoflieferant von Friedrich dem Großen und Friedrich Wilhelm II. in Berlin, von Marie Antoinette in Paris, der Kaiserin Katharina II. in Petersburg, der Markgräfin Caroline Louise von Baden, Lieferant der Kurfürsten von Sachsen, Bayern, Trier und vieler anderer Fürsten, des Comte d'Artois, des Bruders Ludwigs XVI., von allen ausgezeichnet, geehrt, mit ungeheuren Preisen entlohnt, viel genannt und viel gefeiert, von Goethe gelobt, von Baron Grimm gerühmt, spielte er eine Rolle im internationalen Kunstleben, wie sie wenigen Künstlern zuteil geworden ist, die eben nur in einer Zeit möglich war, in der das Möbel eine allgemeine künstlerische Angelegenheit war. Sein Werk, das vom



späten Rokoko überleitet zum entwickelten Klassizismus, darf hier etwas ausführlicher gewürdigt werden.

David Röntgen (am 4. August 1743 in Herrnhag bei Frankfurt geboren, am 12. Februar 1807 gestorben in Wiesbaden) hat bei seinem Vater das Raffinement eines hochentwickelten Gewerbes gelernt. Bei der Übernahme des Geschäftes zog er den Uhrmacher Kintzing (1746–1816) an sich, ein Genie in der Erfindung mechanischer Kunstwerke, und erweiterte das Geschäft in der Pfarrgasse in Neuwied zu einem der bedeutendsten Etablissements im damaligen Europa. Zeitweise beschäftigte er dreißig bis vierzig Arbeiter, Schreiner, Schlosser, Mechaniker, Uhrmacher, Bronzearbeiter. Er fabrizierte „Cabinet-Ameublements nach englischem und französischem Gout, Schreibtische, Kommoden, Toilettetische, Spieltische, Chatoullen, Arbeitstische, Tambourins für Damen, auch Stühle, Cannapées von verschiedener Façon, zum Teil nach der lebhaftesten Zeichnung eingelegt“. Die Angaben sind einer Geschäftsreklame der Firma entnommen. Um sich von der Schar der gewöhnlichen Ebenisten abzuheben, verlegte er sich auf Spezialitäten. Die eine, die seinen Namen berühmt gemacht hat, ist von Möbeln seines Vaters übernommen und weiter ausgebaut: es ist die Ausstattung mit mechanischen Kuriositäten und mit Geheimfächern, die sich dem Wissenden auf einen Druck öffnen. Alle Quellen des 18. Jahrhunderts rühmen diese geheimnisvolle, unbegreifliche Kunstfertigkeit; auch Goethe hebt im „Wilhelm Meister“ die Meisterwerke Röntgens mit gebührendem Lobe hervor. Die zweite Spezialität hat mehr mit künstlerischen Dingen zu tun. Es ist die Vervollkommnung der Marketerie, die Umwandlung zu einer Art Holzmosaik aus verschiedenfarbigen Hölzern, die gehärtet und



618. Kommode der Übergangszeit zum Klassizismus  
Bayreuth, Eremitage



619. Hamburger Schrank des späten 18. Jahrhunderts  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

getönt wurden. Damit mußte die altertümliche harte Mischung mit Elfenbein und Perlmutt fallen. Mit der unbegrenzten Erweiterung der farbigen Skala war eine unbegrenzte Erweiterung der Themen verbunden. Der Ebenist brauchte sich nicht mehr auf die einfache Blumenmarketerie zu beschränken, die das vornehme französische



620. Deutsche Polsterbank, um 1800  
Kassel, Landesmuseum

Möbel trug, die höchstens noch mit Stilleben bereichert wurde, er konnte sich auch an Figürliches wagen. Für diese Themen genügten nicht mehr die provinziellen Vorlagen, die sein Vater noch verwandte, auch die Motive mußten modern und künstlerisch wertvoll sein. Das waren wohl die Gedanken, die ihn veranlaßten, die Verbindung mit Januarius Zick (1732–1797) aufzunehmen. Zick war in kurtrierischem Dienst; er lebte seit 1760 in Ehrenbreitstein, in der Nähe von Neuwied. Er war Freskenmaler und Architekt, ein bedeutender Künstler. Seit etwa 1770 hat Röntgen mit Zick zusammen gearbeitet, und von da an datiert eine Freundschaft, die künstlerisch und rein persönlich wertvoll war. Fast alle figuralen und ornamentalen Motive auf Röntgens Möbeln sind von Zick entworfen. Der Satz muß auch heute noch, wo wir genaueren Einblick in Röntgens „Werk“ besitzen, aufrecht erhalten werden. Kein anderer Maler in Deutschland hat diesen speziellen Stil, der aus dem Fresko erwachsen ist, mit den Hyperbeln der Mimik, den Vergrößerungen in der Muskulatur, dem Reste perspektivischer Verkürzung. Auch die Themen bleiben immer in seiner Gedankenweise. Die Patronen, die Zick geliefert hatte, wurden immer wieder verwendet, variiert und später vergrößert. Diese späten Repliken muß man natürlich aus dem Gesamtwerk ausscheiden. Es gibt sogar Gemälde in Holz (in verschiedenen Sammlungen, in Stuttgart, Berlin, Paris, Musée des Arts décoratifs). Die größte gemeinschaftliche Arbeit, die allerdings gerade durch ihren Umfang peinlich wirkt, sind die beiden Tafeln, die Röntgen für den Prinzen Karl von Lothringen, den Statthalter der Niederlande, gefertigt hat (Österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien), die Enthaltsamkeit des Scipio und der Raub der Sabinerinnen. Sie sind signiert: Jan Zick delineavit et David Röntgen fecit in Neuwied Ao 1779.

Wahrscheinlich hat Zick, der selbst in Paris gelernt hatte, seinen Freund veranlaßt, sich





621. Norddeutscher Schreibschrank, um 1770  
Nürnberg, Germanisches Museum



622. Schreibschrank, gefertigt von G. Fiedler. 1775  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum



623. Daniel Chodowiecki: Abendgesellschaft bei Kaufmann Gerdes  
Zeichnung aus dem Tagebuch der Reise nach Danzig (Stühle, Waschtisch, rechts Betten)

in der Zentrale europäischer Kultur neues Absatzgebiet zu suchen und dort neue künstlerische Anregungen zu holen. Er gab Röntgen Empfehlungsschreiben mit an seine Pariser Freunde, vor allem an den einflußreichen Kupferstecher Wille. 1774 (30. August) kam Röntgen in Paris an. Die Daten sind in Willes Tagebuch angegeben. Da Röntgen niemand kannte, vermittelte ihm Wille die Adressen von einigen Zeichnern und Bildhauern. Er reiste bald ab, nachdem er sich genügend informiert hatte, und kam nach einigen Jahren (1779) mit einem großen Vorrat von Möbeln wieder zurück. Zuerst richtete er in der Rue Saint-Martin ein Depot ein. Später in der Rue de Grenelle. Den Weg zum Erfolg hatte er sich diesmal geebnet. Er wußte sich bei Marie Antoinette, die seit 1774 Königin war, Zugang zu verschaffen, indem er zwischen der Königin und ihren Wiener Verwandten kleine Geschenke vermittelte. Empfohlen hatte ihn wahrscheinlich der Trierer Kurfürst Clemens Wenzeslaus, ein Prinz aus sächsischem Hause, der Protektor Röntgens, der dem Meister auch Aufträge für den bayrischen und sächsischen Hof zugebracht hatte. Dem König durfte Röntgen einen Sekretär offerieren. Das Möbel wurde um den enormen Preis von 80000 Livres angekauft und kam in das Kabinett des Königs. Nach der Beschreibung war es ein hoher Aufbau in drei Geschossen, die in der gewöhnlichen Abfolge, dorisch, ionisch, korinthisch, gegliedert waren. Die Struktur des Holzes imitierte bei den Pilastern Marmor. Die Bekrönung bildete eine Uhr von Kintzing. Das Möbel ist nicht mehr erhalten. Der Aufbau muß Ähnlichkeit gehabt haben mit den später zu erwähnenden Schreibschränken in Wien und Berlin. Auch Marie Antoinette kaufte verschiedene Möbel, eine Mahagonikommode und ein Zylinderbureau mit chinesischen Szenen, das sie 1780 Papst Pius zum Geschenk machte. Es ist heute im Schloßmuseum Berlin (Abb. 628). Auch ein Tischchen



in Versailles stammt aus dieser Zeit. Im Salon de Correspondance stellte Röntgen einen Toilettetisch aus, der großes Aufsehen erregte. Die neue Art der Marketerie, die Malerei in Holzmosaik, wurde in zeitgenössischen Berichten mit allem Respekt der Bewunderung gerühmt. Folge dieser Reklame war, daß die Pariser Zunft ihm das Recht des Verkaufs zu bestreiten suchte. Das Verbot umging Röntgen, indem er sich 1780 als Meister aufnehmen ließ.

Unter Röntgens Kunden befand sich auch der Baron Grimm, der Herausgeber der Zeitschrift „Salons“, der Freund Diderots, der Beichtvater der höchsten Gesellschaft in ästhetischen Fragen. Ihm verdankte Röntgen eine Empfehlung an die Kaiserin Katharina von Rußland (1783). Sie ist mehr als schmeichelhaft. Röntgen wird der größte *ébéniste mécanicien* des Jahrhunderts genannt. Da die Kaiserin nicht nach Neuwied gehen könne, schreibt Grimm, müsse der große Röntgen nach Petersburg kommen. Frankreich, Deutschland, Holland seien des Ruhmes von Röntgen voll. Das genüge seinem Ehrgeiz nicht, und so

komme er, um der Kaiserin ein einzigartiges Möbel zu bringen. Der Erfolg einer derartigen Empfehlung blieb nicht aus. Damals kaufte die Kaiserin das Möbel für 20000 Rubel und machte dem Ebenisten 5000 Rubel zum Geschenk. Der religiöse Sektierer Röntgen war ihr widerlich. 1784, 1786 und noch öfter, im ganzen siebenmal, kam Röntgen mit Transporten, die für Schloß Pella und andere Schlösser gekauft wurden. Es waren etwa fünfzig Möbel: Schreibtische, Pulte, Toilettetische, Spieltische und kleine Tischchen, große Schränke, ein Sekretär, ein Regulator. Dazu kam 1787 ein Schrank mit hundert Schubladen zum Aufbewahren geschnittener Steine. Auch die Großfürstin Maria Feodorowna, eine württembergische Prinzessin, hat ihr Schloß Pawlowsk mit Röntgenmöbeln eingerichtet, die bis vor kurzem dort erhalten blieben. 1790 bot „der Jesuit von Neuwied“, wie die Kaiserin an Grimm schrieb, wieder einen Schreibtisch an, den sie aber zurückwies. Inzwischen hatte sich der Petersburger Hof selbständig gemacht. Seit 1787 lebte dort, wahrscheinlich als Vertreter Röntgens, der Ebenist Christian Meyer, wie der Name sagt, ein Deutscher; er lieferte Möbel in einfachem Röntgenstil, war auch Lehrer der Großfürstin, die in einem Handwerk dilettieren mußte. 1810 erhielt ein anderer Deutscher, Heinrich Gambs aus



624. Stuhl mit Wappen des  
Kurfürsten Clemens Wenzeslaus von Trier  
London, Wallace Collection

Baden-Durlach, den Titel Hoflieferant. Er stammte aus der Schule Röntgens, ist dann zum strengen Klassizismus der Richtung Percier-Fontaine abgeschwenkt.

Auch von König Friedrich Wilhelm II. wurde Röntgen protegiert. Von ihm erhielt er 1791 den Titel Hoflieferant, später den Titel eines Geheimen Kommerzialrats. 1779 hatte er für den Kronprinzen den großen „Architekthischen Schreibsekretär“ geliefert, der heute im Hohenzollernmuseum steht. 1791 gründete Röntgen in Berlin eine Tochterwerkstatt, die er seinem Werkmeister David Hacker unterstellte.

Dann kam der Niedergang. 1789 machte Röntgens Pariser Vertreter Johann Gottlieb Frost Konkurs. Bei der Revolution wurde Röntgen als Emigrant erklärt. Sein gesamter französischer Besitz wurde konfisziert. Schließlich überschwemmte der Krieg die Rheinlande. 1794 mußte Röntgen von Neuwied fliehen, 1799, unter Friedrich Wilhelm III., fanden Verhandlungen statt über die Verlegung der Fabrik nach Thorn oder nach Elbing. Röntgen wollte sich zur Ruhe setzen und sein Haus dem Staate einschließlich der in Altenkirchen, Kassel und Gotha stehenden Möbel für 5000 Taler überlassen. Das Gesuch wurde von dem Minister Struensee abschlägig beschieden, weil – die Begründung interessiert uns – nach dem Ableben Friedrich Wilhelms II., der Kaiserin Katharina II. und des Königs von Polen sich doch keine Käufer mehr fänden für solche Luxusmöbel, „vielmehr jedermann weiß, daß man sich mit meubles von zehnfach geringerem Wert ebenso anständig einrichten kann“. Außerdem fehle es in Preußen nicht an geschickten Tischlern, wie Schreiber, Siegling & Co., Wichmann, Eben. Röntgens Kunst hatte sich überlebt wie die Rieseners und seiner Kollegen. Er ließ sich dann bei Gotha nieder. Erst 1802 kam er wieder nach Neuwied, 1807 ist er auf einer Reise in Wiesbaden gestorben. Die Kunst-Meublen-Fabrik des Geh. Kommerzienrats Röntgen in Neuwied wurde schon 1800 von Christian Harder übernommen und nach Braunschweig verlegt. Röntgens Witwe heiratete 1812 den Begründer der Braunschweiger Lackierwarenfabrik Heinrich Rotwasser.

Bei der Übersicht über das Werk David Röntgens dürfen wir jetzt die Spuren der Pionierarbeit wissenschaftlicher Forschung tilgen, die in den früheren Auflagen dieses Buches den Aufbau stützte. Sie hat sich als kräftiges Fundament erwiesen. Die Umrisse der künstlerischen Entwicklungsgeschichte sind durch die neuen Funde bestätigt worden, so daß wir uns hier auf eine chronologisch geordnete Auswahl beschränken können.

Man kann gewiß nicht Möbel wie Gemälde nach stilistischen Merkmalen trennen und bestimmten Autoren zuteilen. Noch schwieriger ist es von den Produkten einer großen Werkstatt, wo die gleichen Modelle jahrzehntelang verwendet und nur variiert wurden, wo Vater und Sohn gleichzeitig arbeiteten, und die Ausführung immer den untergeordneten Kräften überlassen blieb, das einzelne Stück mit Sicherheit dem einen der beiden Inhaber zu geben. Trotzdem gibt es Anhaltspunkte zur Unterscheidung, wenn wir nach allgemeineren Kategorien trennen und uns begnügen, einen älteren und jüngeren, moderneren Stil zu unterscheiden. Es ist nicht glaubhaft, daß der alte Abraham Röntgen, der kurz vorher die ornamentalen, bewegten, schweren Rokokomöbel mit tiefenhaftem Dekor geschaffen hat, sich innerhalb weniger Jahre zu dem weltmännischen, eleganteren und leichteren Stil der Röntgenmöbel um 1770 durchgerungen habe, die nur mehr flächenhaften Dekor haben, und überhaupt kein Schnitzwerk mehr tragen.



625. Toilettentisch von David Röntgen  
Frankfurt, Sammlung R. von Hirsch

Noch ein Grund gibt uns die Berechtigung zur Zuteilung dieser Werke an David Röntgen. Auch nach außen hin erscheint von 1768 ab der jüngere Meister als die führende Kraft. Damals wurde vom Rat der Stadt Hamburg dem „bekannten Künstler und Englischen Cabinett Macher David Röntgen aus Neuwid“ die Erlaubnis zur Ab-





626. Tischchen von David Röntgen  
Potsdam, Neues Palais

haltung einer Möbelloterie erteilt, in der „Kunst und Cabinetstücke von der neuesten Erfindung und dem modernsten Gout“ verlost wurden. Der Ausdruck „englischer Cabinetts Macher“ ist nur eine Übersetzung des Wortes cabinet-maker. Er ist ein Titel, mehr eine Qualitätsmarke, keine Provenienzbezeichnung. Röntgen war kaum selbst in England, wie sein Vater oder sein Geselle und Mitarbeiter Michael Rummer. Sonst müßten Anklänge an die moderne Art der späten Chippendale-Zeit vorhanden sein. Die Entlehnungen etwas veralteter Motive (die wir S. 713 f. zusammenstellen werden) sind leicht als literarische Reminiszenzen zu erklären. Im Katalog der Hamburger Versteigerung werden auch schon Möbel mit chinesischen Figuren „a la Mosaïque eingelegt“ beschrieben, die „in Zeichnung, Schattierung und Couleuren

ohne Scheu der Kritik eines Kunst-Mahlers unterworfen sein können“. Es sind die Marketeriearbeiten nach Entwürfen von Zick, dem Freund des jungen Röntgen, die wir sogleich anführen werden.

Die Jahre von rund 1770–80 sind die Blütezeit der buntfarbigen Marketerie, die den jungen Röntgen berühmt gemacht hat. Gleichzeitig mit Frankreich, man denke an die Möbel Oebens oder Rieseners, ist auch in Deutschland in der Zeit des Übergangs zum Louis XVI diese figurale Marketerie gepflegt worden. Aber die künstlerische Qualität der Röntgenschen Furniere haben die französischen Arbeiten nicht. Die besten Ausführungen wirken tatsächlich wie impressionistische Malerei, mit breitem Pinsel in duftigen Nuancen mit sicherer Hand hingesetzt. Die Motive sind zum Teil die gleichen wie in Frankreich, bunte oder tonige Blumenstilleben, Vögel, Tiere. Diese Motive sind entfernte Ausläufer der Sehnsucht nach dem Natürlichen, die dem Geistesleben der Louis XVI-Zeit das Stigma gibt. Eine deutsche Spezialität sind Chinesenszenen, die damals wieder in Deutschland Mode wurden, als die anderen Nationen schon lange davon abgekommen waren, und die Genreszenen im holländischen Geschmack, Partikel der großen Strömung der „holländernden Mode“, die der deutschen Tafelmalerei der beginnenden Louis XVI-Zeit ein neues Gesicht gegeben hat. Auch Zick ist ein führender Meister der neuen Richtung. Einer höheren Gedankensphäre gehören endlich die allegorischen Vorstellungen an, die sich mehr den Gedankenkreisen des Klassizismus nähern. Um 1780 hört die farbige Marketerie auf. Von da an interessieren viel mehr die architektonischen Ideen und das einfarbige Furnier. Auch die figuralen Einlagen sind schon flächenhaft reduziert. Als Hintergrund dient das braune Hauptfurnier der Möbel,

in das die Figuren verstreut sind. Selten sind Szenen mit perspektivischen Verkürzungen. Aber selbst bei diesen direkten Übertragungen von Gemälden Zicks ist der tiefenhafte Eindruck gemildert. Es ist daran zu erinnern, daß auch Zick im Fresko damals den Weg zur flächenhaften Vereinfachung ging.

Die Möbel der frühen siebziger Jahre (bis etwa 1775) sind Produkte des Überganges zum neuen Stil. Vom Rokoko haben sie noch die Schweifung der Füße, die Ausbuchtung und Einziehung der Zarge, die Kurvierung der Unterkanten, wie die Einziehung der Seitenflächen. Aber die Marketerie hat schon bestimmte, gerade gerahmte Felder, die Züge der Verschmelzung sind gelockert. Von Möbeln der älteren Zeit unterscheiden sie sich deutlich in den Proportionen. Der Aufbau ist schlanker, leichter geworden. Die Füße sind dünner, federnd. Der Körper hat durch die Gliederung und die Farbe von der lastenden Schwere verloren. Es gibt Ausnahmen. Ein Toilettetisch von 1769 (Sammlung v. Hirsch, Frankfurt, Abb. 625) stammt aus dem Besitz des sächsischen Hofes. Das kursächsische Wappen, gehalten von einem Löwen, ist im Innern des mittleren Deckels.



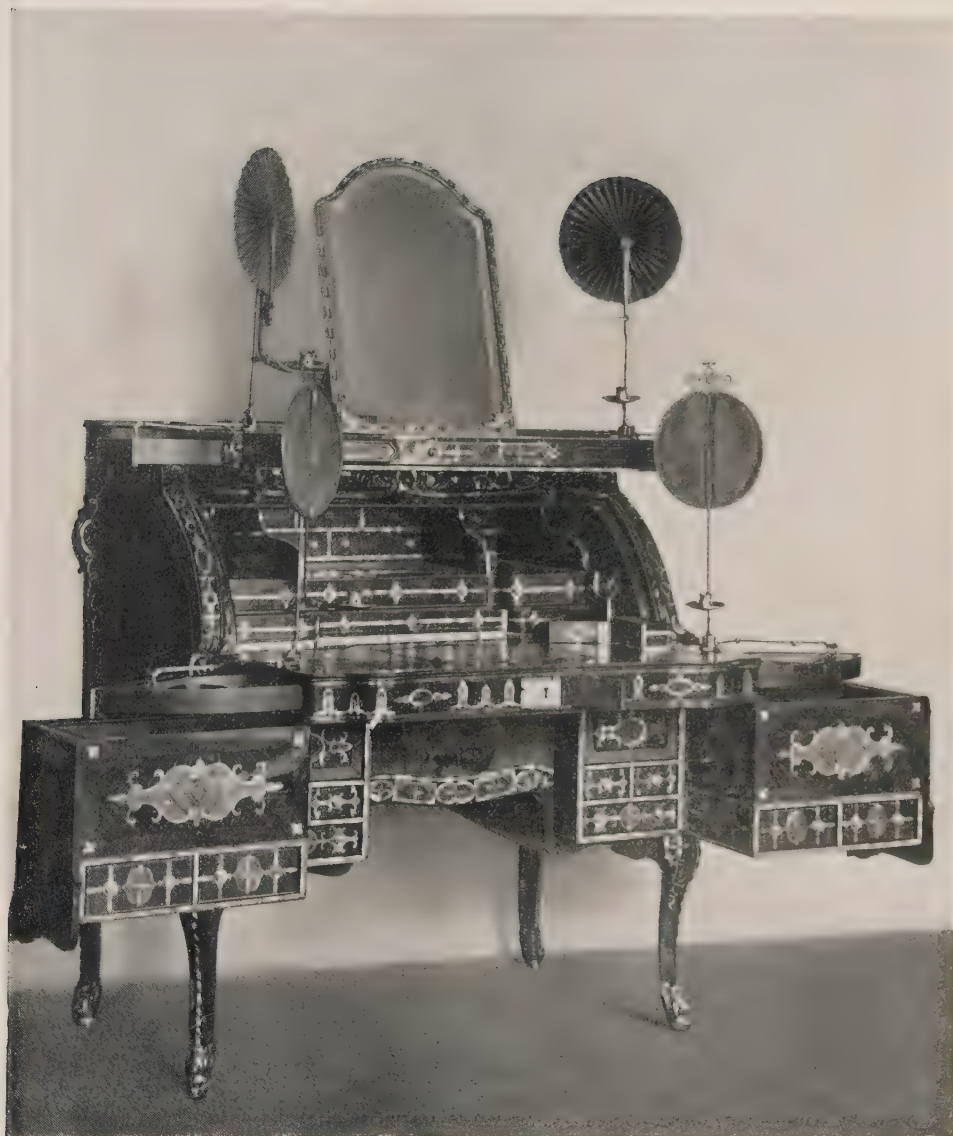
627. Schreibtisch von David Röntgen. 1775  
München, Residenzmuseum



628. Schreibtisch von David Röntgen  
Berlin, Schloßmuseum

Die Verbindung zwischen Trier und dem sächsischen Hof war gegeben durch die Person des Nachfolgers des Kurfürsten Johann Philipp von Walderdorf, der Abraham Röntgen protegiert hatte, durch den Kurfürsten Clemens Wenzeslaus. Der sächsische Prinz, der mit den ersten Fürstenhäusern des Kontinents verwandt war, ein Mann von moderner Kunstgesinnung, hat später auch das klassizistische Koblenzer Schloß gebaut.





629. Schreibtisch (geöffnet)  
mit Monogramm der Marie Antoinette, gefertigt von David Röntgen  
Früher Paris, E. M. Hodgkins

Der schwere Rahmenbau des Toilettetisches ist der gleiche wie bei Möbeln Abraham Röntgens. Auch das Muschelwerk der Bronzen am Knie und an den Schuhen mit der englischen Vogelklaue und Kugelfüßen ist altertümliches Rokoko. Aber die Marketerie ist schon flächenhaft, in den Motiven modern (die plumpen Lambrequins am oberen Rand kommen allerdings später nicht mehr vor) und sie zeigt schon in der feinen Farbigkeit die Vorzüge der Kunst David Röntgens. Oben ein Papagei auf einem Baumstamm,

umrahmt von Bändern mit Rosen, an der Vorderseite seitlich die gleichen Bänder mit Blumen. Von der komplizierten Inneneinrichtung verrät der schwere Körper nichts. Ähnliche Motive hat der schöne Sekretär des Berliner Schloßmuseums, der lastend nach unten sich ausbaucht und auf einem Sockel mit Geißfüßen ruht. Die Form der Füße gehört noch der Stilistik Abraham Röntgens an. Die durchbrochene Galerie mit chinesischem Mäander ist wieder Reminiszenz an englische Vorbilder. Der schwere Rahmenbau erscheint auch bei einem der eigenartigsten Möbel David Röntgens, dem Rollschreibtisch mit Perlmutter- und Elfenbeineinlagen und dem Monogramm von Marie Antoinette (früher bei E. M. Hodgkins, Paris, Abb. 629). Die Tradition, daß das Möbel bei Gelegenheit der Vermählung mit dem Dauphin, dem späteren König Ludwig XVI. (1770) angefertigt wurde, ist zwar nicht zu beweisen, aber sie hat viel für sich. Das Lambrequinmuster ist ähnlich wie bei dem sächsischen Toiletтетisch von 1769, und die Herzogskrone, die Bronzeschuhe in Form von Delphinköpfen (dauphin) kann man als Beweis gelten lassen, daß das Möbel vor der Thronbesteigung (1774) entstanden ist. Die Louis XVI-Motive der Marketerie waren damals durch die Stiche Ransons schon recht bekannt. Auch Geßner hat Ähnliches publiziert. Von der komplizierten Ausstattung mit Geheimfächern, Lesestützen, Lichtschirmen, Leuchtern, Spiegeln gibt die Abbildung nur eine Ahnung. Man könnte noch annehmen, daß der Erfolg dieses Möbels die erste Veranlassung war, in Paris nach weiteren Absatzmöglichkeiten zu suchen.

Die anderen Möbel dieser Frühzeit bis 1775 sind in der Form französisch. Von der Spezialität Röntgens, der meisterhaften Marketerie abgesehen, sind nur die Ungleichheiten der Form, der Mangel an Eleganz, die schweren Proportionen des Körpers, die bald spindeligen, bald massigen, geschweiften Füße und die plumpen Bronzauflagen am Knie, die manchmal das Gleichgewicht über den Haufen zu werfen drohen, Merkmale deutscher Entstehung. Die Zarge der Rollschreibtische ist regelmäßig durch die abgesetzte Mitte in drei Felder gegliedert. Die Hauptfelder sind mit dunklen Bändern umrahmt. Man darf ja auf eine solche Einzelheit nicht allzuviel Gewicht legen. Immerhin muß erwähnt werden, daß dafür das französische Möbel, das immer durch Vorlagen gegliedert ist, keine Analogien bietet, wohl aber der Entwurf in Chippendales Director (pl. 72). Auch die Einfassung der Schubladen mit einer Rundleiste (cock-bead) ist eine englische Eigenart, ursprünglich rein technischer Natur. Die Messingkannelüren sind ein Louis XVI-Motiv retrospektiver Art. Französische Möbel der Frühzeit des 18. Jahrhunderts haben sie. Die Abstufung der Kanten, die Verdickung der Füße kennen wir schon von Möbeln Abraham Röntgens. Aber auch wenn wir so die Einzelheiten auf ihre Quelle zurückführen können, das Ganze ist doch immer selbständiger und neu, eben David Röntgens. Es ist eine stattliche Reihe von Möbeln dieser frischen Frühzeit erhalten. Ein signierter Rollschreibtisch mit tonigen Einlagen (Blumen an Bändern, Schere, Schreibzeug) ist im Schloßmuseum Berlin, ein anderer mit gleichartigen Motiven bezeichnet 1773 im Residenzmuseum München. In der gleichen Sammlung ein Schreibtisch mit Blumen an Bändern, die an einer Lanze aufgehängt sind, ein Motiv, das später immer wiederkehrt, und ein Schreibtisch (Abb. 627) mit wundervollen, malerisch feinen Chinesenszenen (um 1775). Sie sind bestimmt von Zick gezeichnet, der unbedenklich Stiche nach Chinesenszenen Bouchers ausgebeutet hat. Ein ähnlicher Schreibtisch ist in



630. Sekretär von David Röntgen  
London, Victoria and Albert Museum



Burg Eltz an der Mosel. Andere Chinesenszenen befinden sich auf einem Schreibtisch bei E. Worch, Berlin und auf einem schönen Rollschreibtisch (bei S. R. Abdy, Paris) mit Bronzebeschlag, über den wir sogleich noch im größeren Zusammenhang sprechen werden. Im Schloß Baden-Baden Möbel, die die Markgräfin Caroline Louise von Baden bestellt hatte. Ein Rollschreibtisch mit Chinoiserien hat kastenförmigen Unterbau mit Türen und konkavem Knieloch. Die ausgeschnittenen Bretterfüße haben leichte Chippendales-Reminiszenzen. Ein Nähtischchen mit Blumenmarketerie. Eine Reihe von Möbeln dieser Jahre ist aus dem Schloßchen Favorite nach Moritzburg in Sachsen verbracht worden. Ein Schreibtisch mit Rollverschluß, ein Spieltisch, ein Toilettentisch, ein halbhocher Schrank (*meuble d'entre deux*) in Kommodenform mit zwei Türen, auf geschweiften Füßen. Alle haben ähnliche Chinoiserien mit selbständiger Variation der Motive, Chinesen als Schlangenbändiger, als Jäger mit Falken, als Flötenspieler, mit Papageien. Aus sächsischem Besitz stammt auch eine Kastenuhr bei C. Lamm (Nasby) mit Chinoiserien am Gehäuse, eingebundenen Dreiecksäulen an den Ecken und geschweiftem Aufsatz. Sie braucht trotz der Vereinfachung nicht später angesetzt werden; denn der vereinfachte Aufbau findet sich schon beim Vorbild Röntgens, das hier mit Bestimmtheit genannt werden kann, in Chippendales „Director“. Der Aufsatz mit chinesischem Gitterwerk ist wortgetreu von Blatt 93 übernommen, nur sind statt der Rokokoranken Girlanden mit Masken aufgesetzt. Eine ähnliche Uhr mit flachem Aufsatz in Schloß Wilhelmstal stammt von 1771. Für Friedrich II. hat Röntgen 1772 nach Potsdam ein Tischchen mit zierlicher Blumenmarketerie geliefert, für das er die Summe von 15 Louisdor erhielt. Die geschweiften Füße sind durch Diagonalstege mit einem Stellbrett verbunden. Für diese urfranzösische Form können wieder englische Vorbilder verantwortlich gemacht werden. Chippendales literarisches Werk bietet Beispiele.

Diese Hauptwerke mögen für eine Übersicht über die Frühzeit David Röntgens genügen. Sie geben uns ausreichend Aufschluß über die Anfänge. Den Zusammenhang mit der älteren, betont deutschen Art, die Abraham Röntgens letzte Stufe charakterisiert, und die selbständige Fortbildung, die sich steigende Internationalität kann man an Hand der datierten Möbel Schritt für Schritt verfolgen. Die technischen Vorzüge hat David Röntgen zum großen Teil übernommen; er hat sie dann zu einer Vollendung getrieben, die man in Europa sonst nicht kannte. Seinen Geschmack hat er am literarischen Vorbild der englischen Stichvorlagen vereinfacht, vervollkommenet – weiter setzt er die holländisch-englische Tradition der Werkstatt seines Vaters nicht fort – und durch die Verbindung mit Zick hat er seine Arbeit auf eine höhere Stufe künstlerischer Bedeutung zu stellen gewußt. Der französische Einfluß ist nur so weit vorhanden, als er schon Gemeingut geworden ist. Die Typen des Zylinderbureaus, des Toilette-tisches, Sekretärs, waren in den Jahren um 1770 in Deutschland nicht mehr fremd; aber die schwerfälligeren Proportionen verraten die Hand eines Meisters, dem die Eleganz der französischen Formen noch nicht aufgegangen war, weil er die französische Kunst nicht aus unmittelbarer Anschauung kannte. Das ändert sich nach der Pariser Reise.

Den Übergang zum Louis XVI hatte in Deutschland schon vor dem Pariser Aufenthalt Röntgens eingesetzt. Die neue Strömung hatte gerade in der Architektur des Rheinlandes an Boden gewonnen. In unmittelbarer Nähe von Neuwied, in Koblenz,

entstand die kurfürstliche Residenz nach den Plänen von D'Ixnard. Auch Röntgens Freund, Januarius Zick, war ein Fahnenträger der neuen Ideen geworden. Der Aufenthalt in Paris seit 1774, die unmittelbare Berührung mit der Quelle des neuen Stiles, diente zur Festigung einer vorhandenen Tendenz. Der Anschluß an die französische Kunst des Louis XVI bedeutete bei einem gereiften Mann wie Röntgen kein Aufgehen in einer fremden Formsprache, wie bei seinen deutschen Landsleuten, bei Oeben, Riesener und den anderen, die in jüngeren Jahren nach Paris gekommen waren. Die Möbel Röntgens wahren immer eine persönliche Note. Sie unterscheiden sich vom französischen Möbel nicht nur durch die bekannten Spezialitäten, die unvergleichliche Feinheit der farbigen Marketerie und die technischen Vorzüge in der Ausstattung mit mechanischen Künsteleien, sie sind in der Form allein schon dem geübten Auge leicht kenntlich. Die kraftvolle Schwere der Proportionen, die rasch zur männlichen Wucht des Empire übergeht, die Fülle der dekorativen und architektonischen Details, die leicht zur Überladenheit wird, sind Charakteristika seines persönlichen Stiles, die ebenso gut als Charakteristika des deutschen Möbels überhaupt gelten können.



631. Schreibtisch von David Röntgen  
Paris, Louvre



632. Tischchen von David Röntgen  
Frankfurt, Sammlung Robert von Hirsch

Die feine Grazie, die scharfe Balance der Proportionen, die leichte Bewegtheit, die federnde Elastizität eines Riesener-Möbels hat Röntgen nicht erstrebt, weil sie sich mit seiner Anschauung von künstlerischer Gestaltung des Möbels, das Sachlichkeit, Standfestigkeit braucht, nicht deckten. Man darf nur Einzelheiten herausnehmen, wenn man rasch den Unterschied fassen will. Die Würfelfenden der Füße sind bei einem französischen Möbel der Art Rieseners unmöglich. Die lastende Fußplatte würde den Eindruck des Schwebens vollständig aufheben und die Leichtigkeit des Aufbaues zerstören. Nur ausnahmsweise haben späte Tischchen von Topino diese

Art von Verfestigung. Allgemein ist sie wieder beim englischen Möbel. Das Temperament eines Volkes wird auch in den kleinsten Differenzen sichtbar. Noch auffallender sind die Unterschiede der Typen. Die aufgetürmten Schreibschränke, Modernisierungen eines ererbten Barocktypus, sind damals doch nur in Deutschland für schön gehalten worden. Der vornehme, französische Raum hätte diese Ungetüme nicht vertragen. Auch die späten Schreibtische mit der Häufung architektonischer Glieder, die Rollbureaus, die auf sechzehn Säulen ruhen, sind nur als Erfindungen eines Deutschen denkbar. Sie sind dann allerdings in den Formenschatz des Klassizismus übergegangen.

Wir können diese klassizistische Periode in zwei Abschnitte gliedern. Die leichteren, farbigen Möbel der mittleren Zeit des Louis XVI werden bald nach 1780 vom strengen, architektonisch gegliederten, klassizistischen Möbel abgelöst, das am Ende des Jahrhunderts, in den wuchtigen Aufbauten für den russischen Hof, unmerklich übergeht zur Schwere des kommenden Empire.

Die Louis XVI-Möbel der Zeit von 1775–1780 haben die irrationale Schweifung verloren. Die Füße sind gerade. Sie behalten zuerst noch die grazile Schlankheit. Erst am Ende dieses Jahrzehnts (Rollschreibtisch, Schloßmuseum Berlin) werden sie wuchtig. Eine lastende Fußplatte hebt dann den Eindruck des Schwebens vollständig auf. Nur am Knieloch der Schreibtische bleibt zunächst noch die Abrundung der Ecken, die die Bequemlichkeit steigert. Alle Wände des Möbels sind abgeflacht, geglättet. Kaum daß noch an den Rollschreibtischen an den Übergängen zum Aufsatz eine unklare Kurve geduldet wird. Die Körper nähern sich dem Kubus und haben nur durch Proportion





633. Platte des Tischchens von David Röntgen  
Frankfurt, Sammlung Robert von Hirsch

und Gliederung in Farbe den Grad von Leichtigkeit und Eleganz, der zum Begriff Louis XVI gehört.

Eine Anzahl der besten Möbel der Fabrik Röntgens ist in diesen Jahren zwischen 1775–80 in Paris ausgeführt worden. Als ob sich der Meister für den verwöhnten Kunden besondere Mühe gegeben hätte. Man kann sich den Entstehungsprozeß so vorstellen, daß die Platten mit figürlicher Marketerie in Neuwied nach den vorhandenen Patronen angefertigt nach Paris exportiert und unter Röntgens Aufsicht mit dem Rahmenbau verbunden wurden. Die Proportionen und die Form der Möbel sind Röntgen, sie weichen von den Pariser Typen ab; aber die Bronzen sind in Paris gekauft worden. Es kommen sogar die gleichen Formen vor wie an Möbeln Rieseners. Ein früher Schreibtisch mit Chinoiserien auf dem Rolldeckel (bei Sir R. Abdy, um 1775) hat am Knie die gleichen Masken mit Akanthusblättern, wie eine Kommode Rieseners in Windsor. Die Umrahmung der Chinoiserie des Pultdeckels findet sich in gleicher Form bei Oeben (Victoria and Albert Museum Jones Coll. 36). Ungewöhnlich aber die Schuhe in Form von Löwenpranken. Auch der etwas spätere Rollschreibtisch mit bunten Chinesenszenen (um 1780; im Kunsthandel New York, Arnold Seligmann) und ein Rollschreibtisch der gleichen Zeit mit Blumengirlanden (Ton in Ton; bei Wildenstein, Paris) gehören zu den in Paris angefertigten Möbeln. Den Beweis kann man schon darin sehen, daß der eine die Signatur DR auf der Marketerie der Mittelschublade trägt, der zweite hat den Brandstempel D. Roentgen, den der Ebenist nach seiner Aufnahme in die Pariser Zunft (1780) annahm. Die Schubladen sind durch ein durchgehendes Triglyphenmotiv zusammengehalten, wodurch die Verbindung der Teile sehr hart wirkt. Die Feinheit der Bronze zeigt auch der Rollschreibtisch mit bunten Chinoiserien, im Schloßmuseum

Berlin, nach alter Überlieferung ein Geschenk von Marie Antoinette an Papst Pius VI. (1779, Abb. 628). Der Aufbau, erweitert durch einen Aufsatz, anscheinend streng gegliedert, bis man auf das Unorganische der Verbindung, der hängenden Girlanden über den Triglyphen im Schubladengeschoß, der Pfeifenornamentik als Umrahmung des Hauptfaches aufmerksam wird. Ein Tisch mit vier geraden Füßen, Standplatte und Schuhen in Form eines Blätterkelches (früher E. M. Hodgkins, Paris, Abb. 634) ist an der Zarge mit achteckigen, bunten Sèvresplatten dekoriert, die durch ein Feld mit Bronzebeschlag abgeteilt sind. Die Formen des Bronzedekors erinnern an die von Möbeln Rieseners für Petit Trianon. Die Deckplatte hat figurale Einlagen, zwei Genreszenen (Musiker) und eine Szene aus der italienischen Komödie mit Zickschen Typen. Nur das perspektivisch verkürzte Plattenmuster scheint Erfindung des Marketeriezeichners zu sein. Deutlich die Zicksche Stilistik zeigt die Musikgesellschaft auf der Platte eines anderen, ähnlichen Tisches, früher bei Wildenstein, Paris. Pariser Bronzen sind auch auf Eckschränken mit Chinoiserien und Blumen, früher bei L. Hackenbroch (Frankfurt) und auf einem Sekretär von einfacher, kubischer Form aus russischem Staatsbesitz (Auktion Lepke, Berlin, November 1928). Der Deckel hat Gartengerät mit Blumen an Bändern, die Türen Papageien. Die Füße mit rechteckigen Akanthuskelchen sind die gleichen, wie auf Rieseners Möbeln, die Kommode im Louvre (390) oder den späten Möbeln für Maria Antoinette (Metropolitan Museum). Ein ungewöhnliches Motiv ist die Einfassung des Klappdeckels mit überaus zierlichen gedrehten Doppelbalustersäulen. Es kommt sonst nur an Möbeln Weisweilers vor (Windsor). Die unverbürgte Tradition, daß Weisweiler, der 1778 Meister wurde, ein Schüler Röntgens war, gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit. Man kann sich die Sachlage kaum anders erklären, als daß hier eine gemeinschaftliche Arbeit vorliegt, daß Weisweiler Marketeriemuster aus Röntgens Fabrik verwendet hat. Auch die Gliederung des Innern weicht von der Röntgenschen Stilistik ab. Ein Sekretär nach Röntgens Entwurf (London, Victoria and Albert Museum, Abb. 630) sieht anders aus: viel schwerere Proportionen, Würfelfüße und konkav geschweifte Seitenwände, bunte Marketerie, flatternde Bänder mit Blumen. Die Bronzen sind französisch, aber viel massiger als an einem französischen Möbel. Die Form an sich elegant; aber das Gewicht des gebälkförmigen Abschlusses ist zu schwer und die unorganische Verwendung des Pfeifenmusters als trennendes Band ist allein schon ein Beweis für den deutschen Ursprung. Alle diese französischen Röntgenmöbel gehören in die Periode um 1775–80. Damals hat Röntgen den Gipfelpunkt seines Ruhmes erreicht. So ist es begreiflich, daß auch andere Meister mit ihm Kontakt suchten, um durch Neuwieder Einlagen ihre Möbel begehrt zu machen. Zwei signierte Oeben-Möbel im Victoria and Albert Museum haben Röntgen-Marketerie.

Zu den elegantesten Möbeln Röntgens der Louis XVI-Periode gehören die kleinen Tischchen. Sie sind meist oval, aus hellem Holz, mit zarten Bronzeauflagen und figürlichen Einlagen. Die Zarge verkröpft, durch Triglyphen gegliedert; die Felder dunkel umrahmt und von gerieften Bändern (*à mille raies*) eingefast; die Form der Füße durch die dunkle Einfassung erleichtert. Schöne Beispiele: das Tischchen der Sammlung von Hirsch in Frankfurt (Abb. 632, 633) mit einer mythologischen Szene nach Zicks Entwurf: Äneas trägt den Anchises. Das gleiche Tischchen in der Sammlung Rudolf von Goldschmidt-Rothschild in Königstein, bei Hodgkins, Paris (1929) und im Victoria



634. Tisch von David Röntgen. Platte mit figürlicher Marketerie  
Früher E. M. Hodgkins, Paris

and Albert Museum, London, das außerdem noch ein reizendes Ovaltischchen mit Blumenmarketerie besitzt. Ein ähnliches Ovaltischchen mit Blumen war auf der vente Doucet, Paris 1912. Ein späteres, rechteckiges Tischchen der gleichen Auktion hatte eigenartige Marketerie: ein Mittelmedaillon, das Porträt Friedrich Wilhelms II. von Preußen, auf schachbrettartigem Grund, der von axialen Streifen gegliedert war. Die Proportionen ungewöhnlich zierlich; am Fußende eine leichte Verstärkung statt des obligatorischen Würfelabschlusses.

Röntgens europäischen Ruhm haben die großen Schreibschränke des Jahres 1779 ff. begründet. Der eine, den Ludwig XVI. gekauft hatte, ist verloren gegangen. Er war gewiß seinen Brüdern, die für Prinz Karl von Lothringen (Wien, Österreichisches Museum) und für Prinz Friedrich Wilhelm (II.) von Preußen gefertigt wurden (Berlin, Schloß Monbijou) sehr ähnlich. Beide zweigeschossig. Über dem Schreibpult ein dreiachsiger Schrank, dessen Mittelteil einen Aufsatz mit Uhr trägt. Das Berliner Möbel ist von einer Kuppel bekrönt. Die figürliche Marketerie stimmt bei beiden überein, einzelne Platten des Berliner Möbels sind auswechselbar. Den Inhalt bilden Allegorien der Wissenschaften und Künste nach Zicks Entwurf, von anspruchsvollem Inhalt, der weit über die Zwecke eines Möbels hinausgeht und in dieser Verbindung nur für deutsche Anschauung erträglich ist. Nur hier hatte man auch früher schon, in den Kunstschränken der Spätrenaissance, dem „Möbel“ monumentale Anforderungen untergeschoben. Daß auch der Aufbau des Berliner Stückes mit kirchlichen, architektonischen Entwürfen Zicks Übereinstimmungen zeigt, muß wenigstens erwähnt werden. Das von Zick 1780 entworfene Chorgestühl der Klosterkirche Wiblingen hat einen ähnlichen architekto-



nischen Grundgedanken, den kuppelbekrönten Aufsatz. Das gibt immerhin zu denken. Über den künstlerischen Wert dieser Möbel kann man verschiedener Meinung sein. Als Leistung an sich verdienen sie gewiß alle Bewunderung; aber als künstlerische Leistungen sind diese Monumente nicht erfreulich. Als Wunderwerke wurden sie nur wegen ihrer Mechanik angesehen. Goethe vergleicht die komplizierte Einrichtung eines solchen Schreibtisches treffend mit der Architektur eines weitläufigen Palastes. Schließlich hat die zarte Louis XVI-Architektur der Räume, für die sie geschaffen wurden, nicht die richtige Resonanz geboten für diese Türme, in denen doch das Übermaß sich vordrängt, das immer wieder Grundeigenschaft deutschen Schaffens bleibt.

Der prätentöse, architektonische Aufbau dieser Möbel leitet ungezwungen über zum klassizistischen Möbel. Seine Eigenart beruht auf drei Eigenschaften. Erstens der ausgiebigen Verwendung architektonischer Glieder, Säulen, Gebälk, Triglyphen, Baluster. Zweitens dem neuen Kompositionsprinzip, das jede Verschleifung vermeidet und den Aufbau aus schweren geometrischen Körpern zusammenstellt, aus Kuben addiert, die durch Proportion und Gleichartigkeit der Ornamentik verbunden sind. Die dritte Eigenschaft ist nur die Folge, die Vermeidung der farbigen, immer noch tiefenmäßigen Marketerie, die Verkleidung mit einfarbigem, schönem Mahagoni, und die ausgiebige Verwendung der Bronze. Zur speziellen Grammatik Röntgenscher Formenmotive gehören die gerippten Bänder, die dreifachen Kannelüren mit feinziselierte Rosette, die Perlschnüre, die schwere Bronzegalerie, der Dukatenrand, die Zirkelenden der Füße, Draperiegriffe. Die wichtigsten Leistungen dieser Periode sind die Arbeiten für die russische Kaiserin Katharina II. Der Schreibtisch von 1783, für den die Kaiserin so viel bezahlte, ist das Prototyp für die ganze klassizistische Produktion. Gehäufte Stützen, ein durchgehendes Gebälk als Zarge, mit Medaillons besetzt. Pultverschluß, weil auch die Wölbung des Rollverschlusses zu unklar schien, und Aufsatz mit Mittelgruppe, der das Ganze zusammenfaßt (Abb. 635). Ein Schreibtisch für eine geistreiche Dame des Dixhuitième ist der strenge, ernste Aufbau allerdings nicht. Mehr an die älteren Formen klingt ein anderer Schreibtisch aus dem Besitze Katharinas an (Abb. 631; jetzt Louvre, Sammlung Schlichting), um 1785. Die Gruppierung der Zarge, die verjüngten Füße, der niedrige Aufsatz sind beibehalten; aber wie schwer sind die Proportionen, wie massiv die Füße geworden. Ganz ungewöhnlich die Motive des Rollverschlusses, eine Kassettierung mit Rosetten, unterbrochen von einem Ovalfeld mit Rosenbukett. Das Motiv ist im Spitzbogenfeld der Seiten wiederholt. Möglich, daß in diesem gotisierenden Motiv eine Reminiszenz an gotische Vorbilder vorliegt; sicher wäre kein französischer Meister auf diese Lösung gekommen. Diese zwei Arten kehren in Variationen wieder. Alle luxuriösen Röntgenwerke haben ihre Geschichte, in der die Potentaten des 18. Jahrhunderts eine Rolle spielen. Beim ersten Typus kann auch der Kastenunterbau weggelassen werden. Auf dem Tisch mit acht oder zwölf Füßen steht ein kubischer Cartonnier mit gegliederter Fassade, bekrönt von einer allegorischen Gruppe: Schreibtisch Friedrich Wilhelms II. im Schloßmuseum Berlin. Andere berühmte Beispiele: Schreibtisch Napoleons der ehem. Sammlung Palffy, Wien, Schreibtische der Eremitage in Petersburg, Schreibtisch in Versailles, den die Stände von Burgund Ludwig XVI. schenkten. Einfacher aber dadurch eleganter

die bürgerlichen Möbel: Rollschreibtisch mit Kommodenunterbau aus dem Besitz der Familie Röntgens, im Schloßmuseum Berlin. Die Sekretäre sind jetzt reine Kuben geworden, sogar die Abschrägung der Ecken wird oft vermieden. Aus den achtziger Jahren strenge, vereinfachte und durch die saubere Ausführung besonders befriedigende Beispiele in Petersburg. Im Reichtum der Motive bereits die Biedermeierzeit vorausnehmend der Sekretär Friedrich Wilhelms II. in Charlottenburg (um 1795). Über dem Sockel zwei Geschosse mit abgeschrägten Ecken, das untere von Hermen, der zweite von Säulen gefaßt. Darüber ein verjüngter, dreiachsiger Aufsatz mit Stufen, abgeschlossen von einem Dreieckgiebel. Röntgen muß sich mit den architektonischen Problemen des Klassizismus ernsthaft beschäftigt haben. Der Aufbau eines Monumentes dieser Art fordert zum Vergleich mit architektonischen Denkmälern auf oder, anders ausge-



635. Schreibtisch (geöffnet) von David Röntgen. 1783 für Katharina II. gefertigt  
Petersburg, Eremitage

drückt, der Möbelschreiner geht so weit in den künstlerischen Ansprüchen, daß er mit dem Architekten in Konkurrenz tritt.

Als Erfinder steht Röntgen unter den Ebenisten des 18. Jahrhunderts an erster Stelle. Neben dieser Mannigfaltigkeit der Variationen erscheint selbst das Werk Rieseners ärmlich, auf typische Muster zurechtgeschnitten. Es ist hier nicht möglich, alle Produkte der großen Röntgenschen Fabrik, die außer den Schreibtischen, Sekretäre, Kommoden, Spieltische, Pultische, Tischchen, Uhren, Nippmöbel, Schatullen, Stühle, Spiegel geliefert hat, ausführlich zu behandeln. Die Zahl ist zu groß. Neben den anspruchsvollen, künstlerisch wertvollen Marketeriemöbeln stehen die einfachen Gebrauchsmöbel mit sparsamster Dekoration von Bronzeleisten und Perlstäben, die mit der Art der sogenannten französischen einfachen Jacob-Möbel übereinstimmen. Noch weniger kann es unsere Aufgabe sein, ein Inventar aller Röntgenmöbel in den deutschen Schlössern und den auswärtigen Sammlungen aufzustellen. Für die Erkenntnis der künstlerischen Frage „Röntgen“ genügt diese Auswahl.

Röntgen hat auch eine „Schule“ gehabt. Seine Schüler und Nachfolger verteilen sich über ganz Europa. Viele haben es zu einflußreichen Stellungen gebracht. Einer der ältesten ist Johann Michael Rummer aus Handschuchsheim bei Heidelberg (1747–1812). Er hat bei Röntgen gelernt, sich dann bei dem Tischler Gern in London und bei Niemann in Warschau weitergebildet, und war dann wieder zu Röntgen zurückgekehrt. Seine Spezialität war die Marketerie. Eine Rundtafel mit der Darstellung eines ruhenden Jägers, nach Zeichnung von Zick (1780), ist im Museum in Oldenburg. In Stuttgart hat sich Johannes Klinkerfuß (Nauheim 1770 – Stuttgart 1831) niedergelassen. Er war mit Röntgen in Petersburg, kam dann als Hofebenist nach Bayreuth zum Prinzen Friedrich Eugen von Württemberg, dem er 1793 nach Stuttgart folgte, wo er das Geschäft zur Blüte brachte. Möbel sind im Besitz seiner Nachkommen und im Schloß Stuttgart. Entwürfe sind im Journal des Luxus und der Moden publiziert. In Berlin war seit 1791 David Hacker, der für Friedrich Wilhelm II. arbeitete und für das Marmorpalais Möbel lieferte, die Röntgenschen Arbeiten sehr nahe stehen, sich aber durch den stärkeren Prunk (Einlage von Wedgewoodplatten, Deckplatten) unterscheiden. In Braunschweig gründete Christian Härder (1749–1818) eine Fabrik. Der Schweizer Heinrich Streuli (Wetterwyl 1751, gest. 1840) hat sich in Holland (Zeist) angesiedelt und sich durch miniaturenhafte Nachahmung von Gemälden in Marketerie einen Namen gemacht. Johann Gottlieb Frost (Berlin 1746 – Paris 1814), Röntgens Vertreter in Paris, wurde schon genannt. In Petersburg waren gar drei Röntgenschüler oder Nachahmer. Christian Meyer, der 1784 die jungen Großfürsten im Handwerk unterrichtete; hat für die Aussteuer der Großfürstin Helene Pawlowna Möbel geliefert, die zum Teil noch in den Schlössern Ludwigslust und Schwerin erhalten sind. Von L. J. Werner kennen wir nur den Namen. Heinrich Gambs aus Baden-Baden war Hoflieferant des russischen Hofes. Seine Möbel haben deutliche Röntgenanklänge, sind aber viel schwerer und massiger. 1808 lieferte er die Aussteuer der Großfürstin Katharina Pawlowna, die später Königin von Württemberg wurde. Unter Röntgens Einfluß stehen auch der Stockholmer Meister Gottlieb Iversson (um 1750–1813) und der Kopenhagener Joh. Joach. Pöngel. Man kann fast von einem europäischen Klassizismus in Röntgens Art sprechen.





Gontard, Konzertsaal im Berliner Schloß



## KLASSIZISMUS. EMPIRE UND BIEDERMEIER

**D**IE Geschmacksänderung im Kunstgewerbe, der Wandel in der Formvorstellung im ausgehenden 18. Jahrhundert, wurde gewöhnlich mit der französischen Revolution in unmittelbarem Zusammenhang gebracht. Das Mobiliar des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts galt als etwas Neues, entstanden beim plötzlichen Bruch mit der Vergangenheit. Diese Behauptung ist einseitig. Geht man den formalen Bedingungen des neuen Stiles nach, den man im engeren Sinne als Klassizismus bezeichnet – der etwas anderes ist als die klassizistische Unterströmung, die in der ganzen Barockzeit vorhanden war –, so wird man bald erkennen, daß die Wurzeln schon vor der Revolution erstarkt waren, daß auch ohne politischen Umsturz sich ein neuer strenger Stil gebildet hätte. Richtig ist, daß die Revolution den Geschmackswandel begünstigt und den stilistischen Wechsel übereilt hat, indem sie die Grundlage umwarf, auf der die alte Kunst stand, die Gesellschaft.

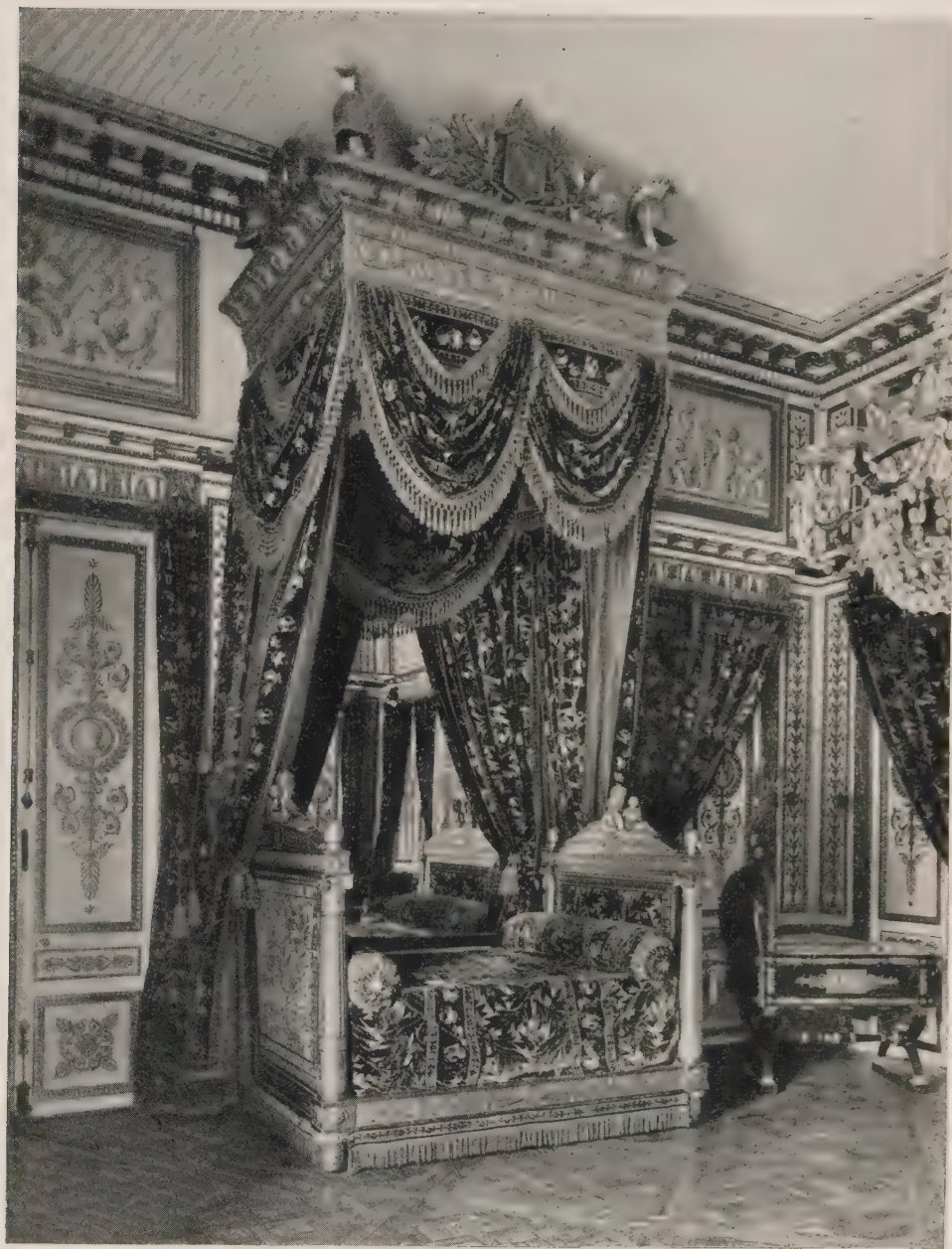
Mit der Revolution war in Frankreich die Vorherrschaft des Adels vorbei. Wenige hatten es verstanden, auch unter dem neuen Kurs sich eine Einflußsphäre zu sichern. Die Spitzen der neuen Gesellschaft setzten sich zusammen aus politischen Emporkömmlingen, den Revolutionären von gestern, die sich nun in ihrer neuen Würde als Führer des Volkes präsentieren mußten, aus den Neureichen, die sich in den Kriegsjahren ihr Vermögen gemacht hatten. Man darf nur die Verhältnisse der Jahre nach dem Weltkrieg zurückprojizieren, dann hat man ein Bild dieser Gesellschaft. Ähnliche politische Umwälzungen bringen immer analoge Umschichtungen mit sich. Was diese neue Gesellschaft auszeichnete, waren wohl die gleichen Vorgaben wie heute, die Instinktlosigkeit für die feineren Werte, und die Traditionslosigkeit, die um jeden Preis nach Neuem suchte. Als das Neue aber galt die Antike. Eine längst vorhandene Strömung wurde auf dem Gebiete der Kunst in tendenziöser Absicht ausgebaut, eine geistige Verwandtschaft, die man schon längst empfunden hatte, wurde in politischer Absicht ausgebeutet. Die Neigung zur Klassik, die den Franzosen im Blute liegt, ließ hier den Klassizismus bald feste Wurzeln fassen. Es ist begreiflich, daß man eine solche Strömung zuerst im Sinne der Propaganda benutzte. Die Kunst der antiken Republiken, der Zeit eines Lykurg und Cato, wurde als Vorbild für Vernunft und Strenge, als Stilideal in den Vordergrund gerückt. Man hat einer rein ästhetischen Bewegung neuen ethischen Halt zu geben versucht und ist dabei, wie es in den Zeiten der Gärung immer geschieht, in denen die Phrase, die Rhetorik siegt, weit über das Ziel hinausgeschossen, weil man am Unwesentlichen haften blieb. Man wollte sofort dem Leben in all seinen Äußerungen den Stempel einer neuen, ge-



schlossenen Weltanschauung aufdrücken. Die junge Republik holte ihre Embleme für Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit aus der Antike, die Malerei ließ das sentimentale Sittenbild stehen und nahm in neuer Sachlichkeit ihre Themen aus der antiken Geschichte, seitdem Jacques Louis David 1784 die heroische Größe im Schwure der Horatier gefeiert hatte. Auch die Mode schloß sich an die Antike an. Das Kunstgewerbe griff nicht nur für die Ornamentik, sondern auch für die Form auf die antiken Vorbilder zurück.

Schwer war es für den Ebenisten, Vorbilder aus der Antike zu holen. Für ihn war die Antike nicht mehr als ein Begriff. Die wenigen antiken Ausgrabungen, Vasen, Reliefs, boten für Möbel keine Handhaben. Man war gezwungen, das Fehlende zeitgemäß zu ergänzen, indem man die eigenen Gedanken über Strenge und logische Einfachheit im Mobiliär mit einigen Reminiszenzen aus der Antike verbrämte. Als der Maler David um 1790 durch den alten Georges Jacob sein Atelier im neuen Stile ausstatten ließ, nahm er für die Stühle antike „etruskische“ Vasenbilder, bei der Bergère imitierte er den kurulischen Sessel mit gekreuzten Füßen; er erfand selbst die antikischen Muster, die man auf seinen Gemälden sieht. Dem Sofa, auf dem Madame Récamier die kalte Schönheit ihres Körpers ausbreitet (Gemälde im Louvre), gab er die straffe, reine, „griechische“ Form, die in ihrer Einfachheit bald alle Formen der vorhergehenden Zeit aus dem Felde schlug. Um die antikische Gebärde zu komplettieren, hat er die Stühle mit einem roten Wollstoff bespannt, der als einziges Muster schwarze Palmetten zeigte, eine farbige Kombination, die den schwarzfigurischen Vasen entlehnt war. Daß diese Nachahmung der Antike etwas Äußerliches war, zeigte sich nach dem ägyptischen Feldzug, auf dem Napoleon von einem Stab von Archäologen begleitet war. Eine Zeitlang mußten die antiken griechischen und römischen Motive weichen oder sie wurden mit ägyptischen vermischt. Die Nachahmung wurde als Raubpolitik systematisch ausgebildet, alle möglichen, zufällig zusammengelesenen Motive wurden auf ältere Typen übertragen.

Das Tempo des Überganges, das scharfe Abbrechen der Tradition wurde durch einen anderen Umstand beschleunigt. Durch die Revolution wurden die Zünfte abgeschafft, als veraltet, unvereinbar mit der neuen menschlichen Würde beiseite geschoben. Alle Verordnungen, die das Gewerbe zum Schutz der Solidität der Arbeit, zur Hebung des Standes in jahrhundertlangem Bemühen geschaffen hatte, wurden mit einem Federstrich beseitigt. Damit wurde der Beruf freigegeben. Ein jeder, der wollte, konnte ihn ergreifen, ohne die langjährige Ausbildungszeit im Zwange der Zunftordnungen auf sich zu nehmen. Die Gefahr einer Verschlechterung des Handwerks war zweifellos die Folge; einen vollständigen Niedergang des Handwerkes verhinderte das natürliche Regulativ, die Verkäuflichkeit der Ware. Aber einschneidend waren die neuen Bestimmungen, weil sie das Heranwachsen einer neuen Generation von Handwerkern begünstigten, die nicht mehr durch jahrzehntelange Lehrzeit in die Fesseln der Tradition hineingeschmiedet waren, die sich bereitwillig der neuen Strömung in die Arme warfen. Damit hat die Zeit der großen Ebenisten vom Range eines Oeben, Riesener, Röntgen aufgehört. Gewiß gab es auch jetzt noch tüchtige Meister, aber sie waren mehr die Empfangenden, die von den Architekten abhängig waren, und diese bestimmten von der neuen Theorie aus rücksichtslos die Form.



636. Bett Napoleons I. in Fontainebleau



Die gewollte Traditionslosigkeit, die wahllose Übertragung antiker Vorbilder, die gesuchte Abkehr von der Vergangenheit kennzeichnet die Jahre des Übergangs, die man unter dem politischen Begriff der Directoirezeit und des Konsulates zusammengefaßt hat. Beide Benennungen gehören wieder zu den kunstgeschichtlichen Etiketten ohne tiefere Bedeutung, die nur auf der Feststellung einiger Ornamentmotive der Übergangszeit begründet sind. Die erwähnten Möbelentwürfe von Dugourc, die von Jacob ausgeführt wurden (mobilier de M<sup>me</sup> Elisabeth 1790 u. a. Zeichnungen im Musée des Arts décoratifs, vgl. S. 683) bringen die Elemente der sogenannten Directoirezeit schon in Reinkultur. Mit den politischen Tatsachen von der Erklärung der Republik 1792, der Errichtung des Direktoriums 1795 und des Konsulats 1799 hat die Stilentwicklung nichts zu tun. In den Jahren der politischen Umwälzung hat gewiß die Produktion fast ganz aufgehört. Eine Konsolidierung der neuen Strömungen, eine Zusammenfassung der verzweigten Richtungen begann, als Napoleon 1804 die Herrschaft übernahm, seinen Thron mit höfischem Glanz umgab und damit wieder eine Hofkunst schuf, die als Vorbild allgemeine Geltung bekam. Sie hat, durch Hilfe der politischen Verhältnisse, durch die Ausdehnung der Machtsphäre, internationale Geltung erhalten, mehr noch als die höfische Kunst des 18. Jahrhunderts. Napoleon erbaute sich zwar keine Paläste, wie die absolutistischen Könige, aber er richtete sich Appartements ein, die als Vorbild überall angenommen wurden. In La Malmaison, Grand-Trianon, Compiègne, Saint-Cloud, in den Tuileries, im Louvre, in Fontainebleau waren die Muster des neuen Stiles. Napoleons persönliches Verhältnis zur Kunst war ziemlich neutral. Die Kunst war ihm nur Dienerin seiner eigenen Absichten, ein Luxusgegenstand zur Verherrlichung seiner Macht. Beim Ausbau dieser Appartements ließ er weniger seine eigenen Ideen verwirklichen; das hatten im 18. Jahrhundert die Damen als Führerinnen der Gesellschaft getan. Es mag ihm aber als Verdienst angerechnet werden, daß er die besten Köpfe unter den Innenarchitekten seiner Zeit heranzog und daß er ihnen freie Hand ließ. Charles Percier (1764–1838) und Pierre Fontaine (1762 bis 1835), die schon 1793 die Entwürfe für den Saal des Konvents gefertigt hatten, sind Napoleon von David empfohlen worden. Die Ausführung des Mobiliars war in der Hauptsache dem Sprossen der alten Ebenistenfamilie übertragen, Jacob Desmalter. Man muß diese Meister als die eigentlichen Schöpfer des offiziellen französischen, kaiserlichen Hofstiles, des Empire, betrachten. Ihr Verdienst darf nicht unterschätzt werden. Was ihnen als Fehler vorgeworfen wird, die Kälte, der Mangel an persönlichem Empfinden, die unerbittliche logische Strenge, das waren die Fehler oder Vorzüge der Zeit. Auch das sklavisches Haften am Vorbild der Antike, die wissenschaftliche Genauigkeit in der Entlehnung antiken Details sind Niederschlag von Vorschriften der damals alleingültigen Ästhetik. Neben der kleinlichen Pedanterie im einzelnen darf man nicht den großen Zug übersehen, der durch ihre Räume geht, die geistige Zucht, die in der Umsetzung des Details in die großen Linien der Architektur eines Raumes offenbar wird. Man darf nicht vergessen, daß diese retrospektiv orientierte Kunst doch der Sehnsucht der Zeit nach dem allgemein Gültigen, dem Dauernden Ausdruck geben wollte. Das Mobiliar mußte, wie im Spätbarock, als dienendes Gerät Ausdruck der Repräsentation sein, es sollte aber zugleich Ausdruck sieghaften Stolzes werden und mit bedeutender Gebärde sprechen. Gewiß steckt in der allzu raschen Umwandlung etwas Gewaltsames, das dem Stil, der lang-





637. Schlafzimmer  
Palais de Fontainebleau

sam aus der Tradition herausgewachsen ist, nie anhaftet. Aber dieses Gewaltsame ist auch ein Charakteristikum dieser ungeheuren Zeit, in der Europa aus den Fugen der Tradition herausgerissen wurde.

Die ausführenden Meister neben Jacob Desmalter treten an Bedeutung zurück. Seine Konkurrenten und Kollegen wie Bellanger, Burette, Lignereux, Lemarchand, ferner Rascalon, Werner, Marcion, Alexandre, Ignace Pabst, Jacques Antoine Bruns sowie Giovanni Socci von Florenz (von dem Möbel in La Malmaison sind) mögen wenigstens als tüchtige Ebenisten und als Leiter großer Werkstätten erwähnt werden. Die künstlerische Individualität hatte eigentlich auf dem Gebiete des Möbels ihre Rolle ausgespielt. Handwerkliche Gewissenhaftigkeit wurde bald nach den Übergangsjahren wieder gefordert, geniale Umsicht war nicht nötig. Für die Erfindung war der Architekt da, und dieser sah seine Aufgabe nicht so sehr in der Erfindung, nicht darin, neue Typen auszudenken – nur um wenige Modelle ist damals der Typenschatz bereichert worden –, sondern in dem einen Ziel, vorhandene Typen zu vereinfachen, zu beschneiden und zu reduzieren und durch antikische Floskeln dem Geschmack der Zeit mundgerecht zu machen. Diese Umformung der Typen geht in erster Linie auf Percier-Fontaine zurück. Neben ihnen ist der Maler Prudhon noch zu nennen, der die Einrichtung des Toilettezimmers der Kaiserin Marie Louise entworfen hat, ein Prunkmobiliar aus massivem, vergoldetem Silber, das dann später wieder eingeschmolzen wurde. Die goldene Wiege des Königs von Rom, die nach seinem Entwurf von Odiot und Thomire ausgeführt wurde, ist in der reicheren Ausführung in der Wiener Schatzkammer, in der einfachen in Paris. Zu nennen ist ferner Garneray, der in La Malmaison Räume entworfen hat, und als Theoretiker noch Norman, der seine Erfindungen im Stich verbreitet hat. Die Hauptquelle des neuen Geschmacks wurden, wie in den anderen europäischen Ländern die Zeitschriften, das *Journal des dames et des modes*, das *Journal de la mode et de goût*.

Das politische Übergewicht Frankreichs hat dem Stil in seiner französischen Form zu europäischer Bedeutung verholfen. Der Stil des Empire ist der Klassizismus des kaiserlichen Frankreich oder, richtiger gesagt, des kaiserlichen Paris. Die französische Provinz verhielt sich dagegen ebenso ablehnend wie das bürgerliche Ausland; sie schleppte die wärmeren, modifizierten Louis XVI-Formen ebenso weiter wie dieses. Der Stil blieb französisch, auch wenn er in andere Länder verpflanzt wurde. Der Einfluß Frankreichs als politische Vormacht in Europa hat ihm internationale Geltung verschafft, und so ist er der monarchische Möbelstil bis auf unsere Tage geblieben. Fast alle Residenzen der europäischen Höfe sind klassizistisch uniformiert. Jacob Desmalter hat nicht nur für den französischen Hof Möbel geliefert, auch für die Eremitage in Petersburg (Rußland war ja in künstlerischen Fragen immer französisch orientiert), für das königliche Schloß in Madrid und den Eskorial, für die Schlösser in Antwerpen, das Kaiserschloß in Rio de Janeiro und sogar nach England, das doch selbst über tüchtige Kräfte verfügte, für das königliche Schloß in Windsor.

In Italien, in Venedig, Mailand, Florenz, Rom, Caserta, sind die königlichen Schlösser in einem prunkvollen, aber etwas eintönigen, steifen, majestätischen Formalismus möbliert, der an französische Vorbilder anknüpft. Wo der einheimische Klassizismus selbständiger werden will, da verwendet er wieder Renaissance-Anklänge





638. Empire-Bett  
Ehemals Wien, Palais Palffy

und in Verbindung damit schweres Schnitzwerk. Originelle Köpfe waren auf unserem engeren Gebiet damals in Italien nicht vorhanden, wenn die bekannten Beispiele einen Rückschluß zulassen. Die Entwürfe von Pietro Ruga (1817) halten nicht den Vergleich mit den gleichzeitigen französischen und deutschen Möbeln aus. Was in anderen Ländern geschaffen wurde, hat für die Kunstgeschichte wenig Bedeutung. Rückständige Formen, Reminiszenzen an den Stil des frühen Klassizismus und sogar des Barock wurden mit Provinzialismen weitergeschleppt. Selbständig blieb nicht einmal England. Mit dem Werk von Thomas Hope, *household furniture and decoration* (1807) ent-





639. Teesalon der Königin Elisabeth im Berliner Schloß  
Nach einem Aquarell des Erbauers C. F. Schinkel, 1826

steht ein deutlich fühlbarer Knick in der Entwicklung. Die jahrhundertelange Tradition, die auch im frühen Klassizismus von Adam bis Sheraton das bestimmende Ferment bildet, wird umgebogen. Hope, der mit Percier persönlich befreundet war, hat die künstlerischen Gedanken seines Freundes unbedenklich angenommen und in mehr oder weniger selbständiger Weise reproduziert. Durch die Stichvorlagen und durch die Zeitschriften wie Ackermanns Repository wurde dieser Empireformalismus auch in Nordamerika importiert.

Man möchte glauben, daß in Deutschland, dem Lande Winckelmanns und Oesers, die durch die Theorie den heftigsten Impuls zur Abkehr von den veralteten Idealen gegeben haben, der neue Stil am raschesten hätte Boden gewinnen müssen. Das Gegenteil ist der Fall. Ein langsames, sporadisches Überhandnehmen der neuen Bewegung findet statt, die man (für das Gebiet des Möbels) in zwei Perioden teilen kann. Die Übernahme des Empire, der französischen Abart des Klassizismus, ist die erste Stufe, der erst später eine Periode selbständiger Gestaltung folgte, die bis zum Zeitalter der Romantik dauerte. Bald nach 1800 brachten die neu emporschießenden Modejournale Reproduktionen französischer Vorbilder im antikisch-griechischen und im ägyptischen Geschmack. Schon 1803 wurden in Berlin die Zimmer der Königin Luise im Kronprinzenpalais neu eingerichtet, bei denen zwar die Ausführung in den Händen einheimischer Meister lag, bei denen aber das Vorbild der Stiche von Percier-Fontaine deutlich durchblickt. Auch die von Catel eingerichteten Räume im Potsdamer Stadtschloß schließen sich an das Pariser Vorbild an. Am frühesten wurde



640. Zimmer aus dem Königsbau. Nach Entwurf von Klenze  
München, Residenzmuseum

das Empire an den Höfen der Rheinbundfürsten übernommen, an den Residenzen der Verwandten Napoleons auf deutschen Fürstensitzen. Für das Mainzer Schloß hatte Jacob Desmalter selbst die Ausstattung verschiedener Räume geliefert. In Kassel

hielt Jérôme als König von Westfalen Hof. Seine ersten Architekten waren der Pariser Grandjean de Montigny, daneben blieben die Kasseler Jussow und Engelhardt sowie Laves und der Hannoveraner Klenze, der später in München der Architekt Ludwigs I. geworden ist. In einem nicht ganz modernen Empire wurde das Schloß Wilhelmshöhe ausgestattet, wobei auch einheimische Kunsthandwerker mitarbeiteten, wie Wichmann aus Kassel, von dem ein prunkvoller Mahagonischreibtisch signiert ist. Das meiste aber dürfte hier und im Stadtschloß, das Wilhelm II. 1821 bis 1826 durch Brandes einrichten ließ, Import sein. In Württemberg wurde durch den Architekten Thouret die Neumöblierung der Stuttgarter Residenz, der Schlösser Ludwigsburg und Hohenheim durchgeführt. In Würzburg hat Großherzog Ferdinand von Toskana den Architekten Alexander Salins de Montfort mit der Neueinrichtung dreier Fluchten von Prunkgemächern betraut. Was da 1808 bis 1812 entstand, ist nur zum geringsten Teil Import. Von den Möbeln, die aus Paris bezogen sein sollen (von Ebenisten wie Voutrin, Marcion, Lesage, Despagne, Facta, Tardieux) ist nichts mehr erhalten. Wahrscheinlich ist, daß diese Nachricht selbst mit Vorsicht angenommen werden darf. Fast alle wertvollen Möbel sind nach den Signaturen von einheimischen Meistern wie Johann Valentin Raab und P. C. Hildebrand ausgeführt. Nach Pariser Muster ließ auch der Herzog von Koburg 1808 eine Möbelschreinerei einrichten, die für sein Palais die Möbel und Vertäfelungen fertigte.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hat sich der Klassizismus in Deutschland durchgesetzt. Allmählich gewann er selbständigen Ausdruck. Allerdings ist vorauszuschicken, daß die deutsche bildende Kunst der Zeit nicht die Bedeutung erlangt hat, wie die Literatur. Das französische Vorbild des Empire wurde langsam in den Hintergrund gedrängt. Unter der Hand der großen Architekten erhielt auch das Möbel eine selbständige Form, die mit dem französischen Möbel nur die Prinzipien der künstlerischen Gestaltung teilte. Da die Gesellschaftsklassen nicht entfernt in dem Grad umgeschichtet wurden wie in Frankreich, wirkte die Tradition viel stärker nach. Der Bruch mit der Vergangenheit hat nicht die abrupte Gewaltigkeit gehabt wie in Frankreich. Reminiszenzen an die letzten Ausläufer des Barock bleiben bestehen, und so behält das Möbel immer Anklänge an den Zopf des Louis XVI-Stiles. Es bleibt aufgelöster und weicher, so daß eine Trennung von Altem und Neuem oft auf Schwierigkeiten stößt. Die Gesinnung war in Deutschland mehr bürgerlich; sie verlangte nicht nach dem antiken Piedestal, durch den das Leben künstlich auf ein höheres Niveau gestellt werden sollte. Dazu kam die Anlehnung an das ältere, englische Mobiliar, die unter dem Einfluß der Publizistik der Modejournale gefördert wurde. Alle diese Zeitschriften, das „Journal des Luxus und der Moden“, das „Magazin für Freunde eines guten Geschmacks“, das „Magazin für Freunde eines geschmackvollen Ameublements“ griffen mit sicherem Instinkt für das Praktische wieder auf das englische Muster zurück. Gleichzeitig haben die großen Städte an der Nord- und Ostsee und die Fürsten, die durch die verwandtschaftlichen Verbindungen dem englischen Hofe nahestanden, den englischen Einfluß im Mobiliar begünstigt. Deutlich kann man ihn, wie schon früher, in Hannover, in Hamburg und Altona sehen.

In Berlin blieben die englischen Formen bis in die Zeit von Schinkel. Schinkel hat





641. Ankleidezimmer des Königs Max I. in Nymphenburg  
Aquarell von Fr. Ziebland (1820). München, Wittelsbacher Bibliothek

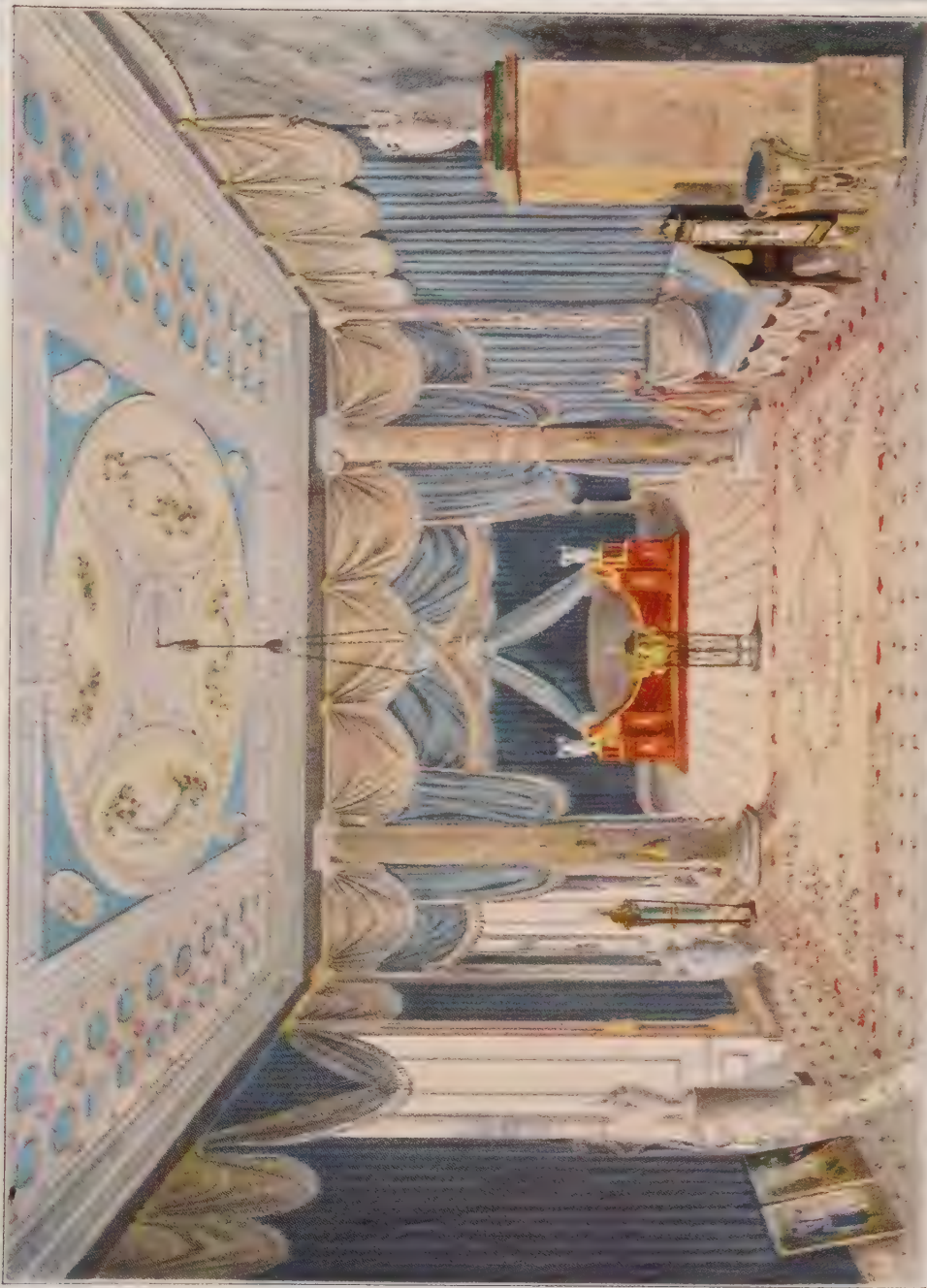
den antikisierenden Geschmack in der strengsten Form ausgebildet. Seine frühen Entwürfe, die Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker 1821 f., sind als Erfindungen erstaunlich, Variationen über die Anwendung des Gräzismus auf das Gebrauchsmöbel,

prunkvoll und schwer, aber doch doktrinär, nicht aus den Bedingungen des Materials entwickelt, allzu philologisch und linear. Die späteren Entwürfe für Eisen- und Zinkgußmöbel sind ganz absonderlich. In den ausgeführten Arbeiten meldet sich das Bedürfnis zu seinem Recht, und so entstehen leichtere, feingliedrige Möbel, in denen der bürgerliche Zopf sich mit englischem Einschlag und antiquarischem Wissen zu seltsamer Homogenität verbindet. Vielleicht die besten antikisch empfundenen Möbel stehen in den neu eröffneten Wohnräumen des Berliner Schlosses (Abb. 639). Als Berliner Spezialität müssen hier auch die Möbel mit Lackmalereien erwähnt werden, die schon in der Rokokozeit beliebt waren, die in der Louis XVI-Zeit durch Stobwasser ausgebaut, auch in der Zeit des entwickelten Klassizismus weitergepflegt wurden.

In München gab Leo Klenze die Vorlagen für die Räume, die er gebaut hat (Abb. 640). Die Prunkzimmer des Königsbaues mit ihren einfacheren Nebenräumen, das herzogliche Palais und einzelne Appartements in Schlössern des ländlichen Adels haben eine Möblierung, die im Entwurf auf ihn zurückgeführt werden darf. In den Entwürfen kommt das antike Vorbild mehr zur Geltung als in den ausgeführten Möbeln, für die das Empire, die Stiche bei Percier-Fontaine unmittelbares Vorbild waren, das unbedenklich mit romantischen Ideen vermischt wurde. Im einfachen Hausmöbel versagt er, Reminiszenzen an englische Literatur und weiche Biedermeierformen verbinden sich mit antikischen Floskeln zur altväterlich steifen Grandezza.

In Wien kam bald nach der Vermählung Napoleons mit der Kaiserintochter Marie Luise der Pariser Geschmack auf. Nach kurzer Herrschaft wurde er durch das Vorbild der englischen Publikationen gemildert, er bekam eine lokale Färbung, die immer etwas von der Weichheit des Louis XVI behielt. So entstand ein Wiener Stil mit durchaus selbständiger Note. Ein strenges Urteil könnte diesen Klassizismus als provinziell bezeichnen, aber immer sind diese Schöpfungen originell, liebenswürdig und reizvoll. Selbst die einfacheren Möbel sind mit sicherem Stilgefühl geschaffen. Ein Einschlag von weichlicher Louis XVI-Anmut, von biedermeierhafter Heiterkeit bei aller Steifheit der Allüren, und von dekorativer Sinnlichkeit im verfeinerten Kult der Farbe (nach englischem Vorbild) bilden diese spezielle wienerische Note, die so gut harmoniert mit der bürgerlichen Vornehmheit in den Bildnissen von Füger bis Waldmüller. Bei allen Wandlungen des Geschmacks vom Klassizismus bis zum vereinfachten, plumperen Spät-Biedermeier sind die Werke ausgezeichnet durch handwerkliche Sauberkeit und praktische Knappheit. Wiener Meister wie Holl, Johann Hertel, Michel Menner, Joseph Danhauser, dann Provinztischler wie Elias Weinspach in Klagenfurt dürfen in einer Geschichte des Möbels nicht vergessen werden.

Das Empiremöbel ist das Möbel des vornehmen Hauses, des Palastes. Es behält immer die Neigung zu höfischem Pathos. Die bürgerliche Generation der Vor-Märzzeit war der steifen Gebärde einer imperialistischen Epoche bald überdrüssig. Sie hat durch weitere Reduktion das Möbel dem beschränkteren Bedürfnis, den einfachen Wohnräumen, den durchsichtig hellen, schlichten Zimmern angepaßt. Man hat diesem Stil der dreißiger Jahre den gemütlichen Namen Biedermeier beigelegt und mit dem leicht spöttischen Unterton die Atmosphäre des Spießbürgerlichen charakterisiert, den diese behaglich dahinfließende Zeit um sich breitet. Man hat die Anspruchslosigkeit, zu der die Generation nach den großen Kriegen gezwungen war, als positiven Wert



Salon des Reichen in Berlin (1871) - Aquarell von F. W. Grosse  
Berlin, Schloss Museum







642. Schlafzimmer. Stich von Percier-Fontaine

gebucht und die Beschränkung auf einfache Sachlichkeit als gewollte Abkehr von einer anspruchsvollen Kunst empfunden. Eine gewisse Sentimentalität, die Vorliebe für die gute alte Zeit, der Respekt vor der Periode der großen Dichter und Musiker hat auch die geschmackliche Kultur dieser, auf geistigem Gebiet großen Epoche mit einem Nimbus umgeben, hat besonders das Möbel dieser Jahre zu Wertschätzung gebracht. Die Auszeichnung ist vollkommen verdient, wenn gediegene Werkfähigkeit und Solidität das entscheidende Kriterium bilden. Durch Zweckmäßigkeit und Bequemlichkeit, durch Sauberkeit der Arbeit wird die Mehrzahl der Biedermeiermöbel ebenso vorbildlich bleiben, wie das englische Mobiliar. Durch das Eingehen auf die Bedürfnisse des häuslichen Komforts ist das Möbel sogar eine Grundlage des modernen Möbels geworden. Überblickt man die Periode aus einer höheren Warte, dann kommt es zum Bewußtsein, daß die Vorzüge nur das Resultat einer allzu negativen Arbeit sind, daß die Vermeidung des Schmuckes, die Vereinfachung und Reduzierung von etwas Vorhandenem, der Grundzug, der die Entwicklung im ganzen Klassizismus treibt, mit etwas allzu trockner Konsequenz ernst genommen wurden. Beim Vergleich mit älteren Epochen erscheint diese Periode künstlerisch doch bescheiden. Wir merken bald, daß das pulsierende, künstlerische Leben verebbt ist. Seine Wirkung wird das Mobiliar behaupten, besonders dann, wenn es im originalen Rahmen steht. Das Fluidum, das über dem Ganzen schwebt, gibt auch ihm etwas von der Stimmung, die uns aus der Malerei eines Caspar David Friedrich überströmt.



643. Kommode aus dem Mobiliar der Königin Hortense  
Fontainebleau

Mit dem Worte Klassizismus bezeichnen wir eine Richtung in der Kunst, die nicht primär aus Eigenem schöpft, sondern durch fremden Einfluß des Klassischen, der Antike und Renaissance, bestimmt ist. Dieser Klassizismus bildet den Endpunkt einer langen Entwicklung, die schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts begonnen hat. Der Übergang vom leichten, zierlichen Mobiliar der Louis XVI-Zeit zum schweren, majestätischen, prunkvollen Möbel des Empire spiegelt eine Änderung des Geschmacks, die der ganzen europäischen Kunstentwicklung gemeinsam ist. Sie hat ihre Parallelen in den anderen Kunstbezirken. Man darf nur den Rokoko-Klassizismus eines Mengs, um ein nichtfranzösisches Beispiel anzuführen, dem Klassizismus strenger Observanz eines Carstens gegenüberstellen. Dieser Wandel im Geschmack, der Übergang von Intimität, Grazie und Heiterkeit zur Größe und heroischen Pose hat auch für die Möbel die Vorbilder verschoben. Neben der griechischen Antike tritt unter Napoleon allmählich die Kunst der römischen Kaiserzeit in den Vordergrund, als Quelle, der die Einzelheiten der Ornamentik entnommen werden. Der Gedanke, für die Möbel der Monarchie den Stil einer analogen Periode der Antike als Mittel der Steigerung und Verherrlichung zu wählen, mag dabei maßgebend gewesen sein. Im Aufbau bilden die Möbel, trotz der gewollten Selbständigkeit, die unmittelbare Fortsetzung der vorhergehenden Zeit. Wenn auch die Wortführer des neuen Stiles die Abkehr von der Vergangenheit verkünden, tatsächlich bauen sie an dem Vorhandenen weiter, sie schöpfen nicht nur aus





644. Kommode (meuble d'appui) von L. J. Werner. 1816  
Paris, Musée des Arts décoratifs

der klassischen Antike, sie entwickeln längst geforderte Gedanken zu einer letzten Konsequenz. Was diese Meister des Empirestiles wollten, haben die Führer Percier und Fontaine selbst in einem wichtigen Programm niedergelegt, der Vorrede zum „Recueil de décorations intérieures“. Es ist dies eine Sammlung von Stichen nach eigenen Erfindungen, ausgeführten Räumen und Projekten, die 1801 zu erscheinen begann und 1812 in neuer Auflage publiziert wurde. Die Vorrede ist in ihrer doktrinären Systematik auch ein typischer Beitrag zum Bildungsideal der Zeit. Es ist eine Schrift von Architekten, von Theoretikern; einem Ebenisten wäre es kaum eingefallen, seine Absichten anders als durch die Kunstwerke selbst zu erläutern. Diese Einleitung ist aber nicht nur als Zeitdokument wichtig, nicht nur als die erste Theorie über die künstlerische Gestaltung des Möbels. Sie hat allgemeinen Wert, weil sie neben zeitlich bedingten Gedanken doch auch ewige Wahrheiten zum ersten Male formuliert, die in allen späteren Theorien wieder auftauchen; weil sie zum ersten Male Grundsätze aufstellt, mit denen sich jeder auseinandersetzen mußte, der über den künstlerischen Wert des Möbels ins klare kommen wollte. Diese Wichtigkeit rechtfertigt, daß wir hier den Gedankengang im Auszug kurz reproduzieren.

„Absicht ihrer Publikation ist es nicht, Vorbilder zu schaffen, sondern die Grundsätze des Geschmacks aufzuzeigen, die sie aus dem Altertum geschöpft haben, die nach ihrer Ansicht mit den allgemeinen Gesetzen der Wahrheit, Einfachheit und Schönheit



645. Sekretär. Berlin um 1820–1830  
Berlin, Schloßmuseum



646. Sekretär von L. J. Werner. 1816  
Paris, Musée des Arts décoratifs



verknüpft sind, den Gesetzen, die ewig in den Schöpfungen der Kunst herrschen sollten.

„Gegen diese Gesetze haben die vorhergehenden Epochen gesündigt. Nur das 16. Jahrhundert, das gewissermaßen ein Nachkomme des Altertums war, bildet eine Ausnahme. Die folgenden drei oder vier Geschmacksperioden haben das Gute verdorben, und am meisten hat das 18. Jahrhundert gefehlt, das seinen erbärmlichen Geschmack in der Vergoldung der Boiserien, im Kontur der Spiegel, in der Schweifung der Supraporten, der Wagen, in den gemischten Linien der Grundrisse, in der manierten Komposition der Gemälde gezeigt hat.

„Am Ende des Jahrhunderts begann die Rückkehr zur Einfachheit des antiken Geschmacks. Die wissenschaftliche Rekonstruktion des Altertums gewann Einfluß auf das Kunstgewerbe, und bald ersetzten einfache Linien, reine Konturen, korrekte Formen das Gemischtlinige, das Geschweifte, das Unregelmäßige. Die griechische Mode gewann Verbreitung. Nun ist zu erwägen, daß nur die monumentalen Kunstwerke die Zeit überdauern haben, nicht das Kunsthandwerk und was dazu gehört. Da will die Publikation einsetzen. Sie will erreichen, daß wenigstens die Prinzipien nicht durch die Neuerungssucht und die Macht der Mode zerstört werden.

„Für die Macht der Mode gibt es dreierlei Gründe, moralische, soziale und kommerzielle. Die letzteren, begründet auf der Absicht der Lieferanten, Luxusgegenstände veralten zu lassen und dadurch den Absatz zu fördern, sind eine Erscheinung der Neuzeit. Sie gehen Hand in Hand mit den zweiten, den sozialen Gründen, dem Einfluß der Gesellschaft. Dekoration und Ausstattung sind für das Haus das geworden, was die Kleider für den Menschen sind. Sie altern und gelten nach wenigen Jahren für veraltet und lächerlich. Die Lächerlichkeit ist die Hauptwaffe der Mode. Nur der moralische, allgemein menschliche Grund, die Liebe zur Abwechslung, trat bei den Alten in Erscheinung. Sie äußerte sich aber in dem Bestreben: bei jedem Objekt den ursprünglichen Typus, das Prinzip, die notwendige Grundabsicht zu wahren und, ohne diesen Kern (später hat Semper konkret gesagt: die Grundform) zu schädigen, nur die Zutaten, die Einzelheiten, das Drum und Dran zu ändern, so daß also das Wesentliche unveränderlich war, das Nebensächliche allein sich änderte. In der modernen Zeit dagegen herrscht absolute Freiheit; man will nicht etwas anders machen, sondern anderes machen, man geht mehr auf die Veränderung der Grundform als auf die Veränderung der Form, man bekümmert sich nicht um die natürliche Absicht und nicht um die Gesetze, die die Angemessenheit vorschreibt.

„Die Gesellschaft hat die Art zu sehen beeinflußt. Bei Malerei und Skulptur ist es verhältnismäßig leicht, auf das Vorbild der Natur zurückzugehen. Wie ist es aber bei der Architektur? Für die Architektur ist die Natur Vorbild auf einem abstrakteren Gebiet, das nur der Verstand, die Vernunft fassen können. Die Architektur ahmt die Natur in der Art des Vorgehens nach. Die Rationalität, die Angemessenheit, die Berücksichtigung des Zweckes, sind das wahre Vorbild dieser Kunst. Alles mit bestimmter Absicht schaffen, so daß diese Absicht klar zutage tritt und die Anwendung der Mittel rechtfertigt, das ist das wichtigste Prinzip der Architektur. Die Mode nimmt keine Rücksicht auf das Rationelle, sie schafft Möbel ohne Rücksicht auf das Notwendige, sie geht vom Geraden zum Gedrehten, wie sie will. Sie hat sich auch der schönsten



647. Sekretär, erworben von Friedrich Wilhelm III.  
Berlin, Hohenzollernmuseum

Formen, der schönsten Erfindungen des Altertums bemächtigt und sie mißbraucht. Sie hat zum Beispiel die Sphingen und Hermen verwendet, ohne Rücksicht darauf, ob die strenge Form, ob ihr allegorischer Sinn die Anwendung erlauben. Die Arabesken, die sich nur für kleinere und heitere Räume eignen, sind ein Universalornament geworden. Die strenge, dorische Säulenordnung, die nur an Tempel paßt, ist an jedem Laden, an jedem Wachtlokal angebracht. Auch die Industrie hat sich der antiken Formen bemächtigt und sie mit billigen Ersatzmitteln reproduziert, sie hat sie prostituiert.

„Man kann keine besseren Formen finden als die von den Alten überlieferten. Bei ihnen sieht man fast in allem die Macht der Vernunft walten, und die Vernunft ist mehr, als man denkt, der Geist der Architektur, der Ornamentik, des Meublements. Die Vernunft vertritt in diesen Künsten die Natur. Will man bei dieser Vielheit von Objekten, die man unter der Bezeichnung Möbel zusammenfaßt, der Natur folgen, so heißt das nichts anderes, als so zu schaffen, daß das Notwendige nicht dem Angenehmen geopfert wird, daß es vielmehr angenehm wirkt. Die Natur, oder sagen wir das wahre Vorbild eines jeden Objektes, eines jeden Möbels, Gerätes, ist die Berücksichtigung des Nützlichen und Bequemen, wie es die Verwendung lehrt. Was bleibt da für die Kunst zu tun? Ihre Aufgabe ist es, die Formen, die durch die Annehmlichkeit diktiert sind, zu reinigen, sie mit den einfachsten Linien zu umschreiben und aus diesen natürlichen Gegebenheiten die Motive für die Ornamentik zu entwickeln, die sich dann an die Grundform anpassen müssen, ohne den Typus zu entstellen, ohne das Prinzip, das sie entstehen läßt, zu verwischen.

„In allem, was Erfindungsgabe und Sinn für Wahrheit anbelangt, hat man der Antike die Palme zu geben. Wenn das Studium der Antike vernachlässigt würde, müßten bald alle kunstgewerblichen Produkte die Leitlinien verlieren, die allein ihrer Dekoration die beste Richtung geben, die jedem Stoff die Grenzen vorschreiben, in die er seine Ansprüche auf Gefallen zurückdämmen muß, die den Künstler die beste Verwendung der Formen lehren, die die Mannigfaltigkeit der Formen in Grenzen schließen, die sie niemals überschreiten sollten.

„Überzeugt, daß diese Krankheit des modernen Geschmackes ihre Heilung im Vorbild des Altertums finden muß, dem man natürlich nicht blind folgen darf, sondern mit Rücksicht auf die Unterschiede, die die Veränderung der Sitten, der Lebensgewohnheiten, der Materialien mit sich bringen, haben die Autoren sich bemüht, die Antike in den Grundsätzen nachzuahmen, die der Ewigkeit angehören.“

Was dieser Einleitung ihren dauernden Wert gibt, das sind die allgemeinen Gedanken, die uns jetzt selbstverständlich geworden sind. Zum ersten Male ist der polare Gegensatz von sachlichem und unsachlichem Möbel ausgesprochen, dem Möbel, das nur zweckmäßig sein will, und dem Möbel, das als räumlicher Faktor sich einem größeren dekorativen Zusammenhang einordnen will; dem rein neutralen Zweckmöbel und dem Möbel, das über diese Bestimmung hinaus noch Ausdruck einer Gesellschaftsschicht sein will. Zum ersten Male taucht der Begriff Kunsthandwerk auf, und damit wird die Frage aufgestellt, wie das Möbel überhaupt künstlerisch gestaltet werden könne. Daß die Antwort einseitig rationalistisch lauten mußte, war für das Zeitalter der Aufklärung, der Natur und Vernunft identische Begriffe geworden waren, selbstverständlich. Einer der fundamentalen Sätze der Klassik, daß die Kunstform eine





648. Wiener Sekretär  
Hannover, Leibnizhaus

zweite Naturform sein soll, daß Form und Inhalt sich decken müssen, daß die Form aus der Sache zu entwickeln sei, ist zum ersten Male klar erkannt worden. Dazu kommt die spezielle Prämisse des Klassizismus, daß die Antike nichts anderes ist als die Trägerin der reinen Natur. Aus diesem Gedankengang heraus entwickeln sich die reformatorischen Ideen.

So weit die Theorie. Sie ist, wie gesagt, aus Gedanken aufgewachsen, die im frühen Klassizismus der Louis XVI-Zeit aufgetaucht waren, die jetzt weitere Bedeutung gewannen, weil sie in einen geistigen Zusammenhang mit den Ideen hineingestellt wurden, die die Zeit bewegten. In der Praxis stand allerdings die Imitation der Antike, nicht die zweckliche Schönheit, nicht die neue Sachlichkeit, als das schöpferische Agens voran. Die Nachempfindung antiker Ornamentik, antiker Plastik war wichtiger als die Formulierung neuer Typen auf Grund einer der Antike abgelernten Gesetzlichkeit. Aus diesem umgekehrten Gedankengang sind die negativen Seiten des Klassizismus zu erklären, die geistige Armut, die aufdringliche Kälte, die Phantasielosigkeit einer angelernten Kunst, einer Kunst aus zweiter Hand. Was an gesunden, allgemein gültigen Gedanken in diesem Programme steckte, war vom englischen Mobiliar des 18. Jahrhunderts schon in die Tat umgesetzt worden.

Wie sah die Verwirklichung dieser Ideen, wie sah das Möbel des Klassizismus aus? Das Programm von Percier-Fontaine ist die Einleitung zu einer großen Sammlung von ausgeführten Räumen und Projekten der kaiserlichen Appartements und der Prachträume, die die Architekten in Paris und im Ausland geschaffen hatten, von Möbeln und Geräten mit antiken, griechischen, römischen und ägyptischen Motiven. Die Sammlung muß in ihrer Auswirkung als Vorlagewerk die wichtigste Urkunde des neuen Stiles genannt werden. Bezeichnend für diesen Stil ist schon die Art der Darstellung, die einfache, scharfe Umrißlinie, die in ihrer absoluten Nüchternheit sachliche Klarheit will und die weiche Rundung der älteren Stichvorlagen verschmäh.

Die einfache, harte Linie hat ganz neue Bedeutung gewonnen, nicht nur für den Entwurf, sondern auch für die ausgeführten Möbel. Alles, was gegen die Klarheit verstößt, was an den kapriziösen Schnörkel erinnert, wird als unnatürlich, gewaltsam empfunden. Die Gerade kommt wieder zu ihrem Recht. Die irrationale Schweifung wird abgelehnt, soweit sie nicht an Lehnen, Füßen tektonische Bedeutung hat. Dann wird sie zu der maßvollen, klaren Kurve ausgebaut, die auch dem Klassizisten als die eigentliche Schönheitslinie gilt. Aber nicht die Linie allein ist es, die die neue Schönheit bestimmt. Überall sucht man den klaren, eindeutigen Umriß, der mit seinen scharf betonten Ecken auch die Frontansicht festlegt. Das ist das äußere Zeichen einer neuen Analyse im künstlerischen Aufbau, die alle Teile umfaßt, der Gegensatz zur barocken Synthese der Formen. Die Abschrägungen der Ecken, die auf die Seitenansicht überleiten, werden vermieden, auch die Übergänge in weichen Profilen verschwinden, und nur die halbrunde Abschrägung bleibt, wenn sie durch praktische Rücksichten gefordert wird. Folgerichtig werden auch die klaren, kubischen Formen gewählt, die in ihrer plastisch blockhaften Mächtigkeit noch betont werden durch die Unduldsamkeit der geraden Linien des Umrisses. Die Ecken werden dann gekräftigt durch schwere Pilaster; wenn Ecksäulen angewendet werden, dann sind sie nicht mehr verschmolzen, wie beim Louis XVI-Möbel, sondern abgelöst, isoliert, und sie dienen zur Verstärkung. Die rationelle Klarheit des tektonischen Aufbaues wird unbedingtes Gesetz. Es werden nicht nur die Füße als Stützen von der Last gesondert, jede Verschmelzung wird aufgehoben, auch die Zusammensetzung eines Kastenmöbels, einer Kommode, eines Stuhles wird deutlich zur Anschauung gebracht.

Damit gewinnt auch das Möbel im Raum eine neue Bedeutung. Auch hierin wird



649. Damensreibtisch von Holl. Wien, um 1815  
Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie

die barocke Synthese verlassen. Die ornamentale Verflechtung mit der Wanddekoration wird gelöst. Das Möbel wird auf eine rationelle Basis gestellt, als Organismus selbstständig. Als äußeres Zeichen dieser Isolierung ist die durchgehende Vergrößerung der Proportionen, die relative Vergrößerung des Volumens zu betrachten. Das Möbel wird plastisch blockhaft gestaltet und isoliert gestellt. Die räumliche Vereinheitlichung,



die dekorative Einbeziehung des Kunstgewerbes in das Wandsystem, die von der Barockzeit begonnen, vom Rokoko zur vollständigen Verschmelzung getrieben worden war, die Synthese wird gelöst und die besondere Schönheit des Raumes in der Addition schöner Einzelteile gesucht, die in strenger Achsengerechtigkeit geordnet sind. Gewiß bleibt auch unter diesen geänderten Voraussetzungen die Einheit von



650. Arbeitstischchen  
Wien, Österreichisches Museum

Möbel und Raum bestehen; aber sie ist richtiger eine Einheitlichkeit, begründet durch Faktoren zum Teil nur inhaltlicher Art, durch das gleiche antikisierende Detail, die gleiche Ornamentik. Nur in künstlerisch hochstehenden Räumen, die von genialer Hand entworfen sind, ist die Gleichartigkeit der schöpferischen Prinzipien gewahrt, so daß Raum, Gliederung und Mobiliar als Ausdruck einer künstlerischen Persönlichkeit erscheinen, nicht nur in der Form, auch im Pathos.

Wie sahen diese Räume aus? Man darf das hier abgebildete Schlafzimmer von Percier-Fontaine (Abb. 642) als ideale Lösung betrachten. Der Wohnraum erinnert an das Innere eines griechischen Tempels; das Bett in der Mitte der Schmalwand, unter einem Baldachin mit Dreiecksgiebel, als Tempel in einem Tempel, ist wie ein Altar durch Stufen isoliert, durch Stelen vorbereitet. Der Raum ist zusammengesetzt aus plastischen Einzelheiten, die nach streng architektonischen Gesichtspunkten geordnet sind. Während früher die Feldereinteilung rhythmischen Halt gegeben hatte, werden jetzt die Wände durch eine stark betonte Sockelzone und Gebälkzone in horizontale, gelagerte Streifen abgeteilt. Die Wand bleibt neutrale Fläche, die durch Bespannung, Bema-

lung, Schablonierung, Verkleidung noch in ihrer Neutralität betont ist. Vor der neutralen Wand stehen dann die Möbel als plastisch isolierte Gebilde, während sie früher, mit der Wand zusammen gedacht und durch die Feldereinteilung rhythmisch gebunden, eine räumliche Funktion hatten. Jede Verschmelzung ist aufgehoben. Die Einheitlichkeit ist gegeben durch das architektonische Prinzip, die Ordnung, die über dem Ganzen steht, die Symmetrie, die achsiale Disposition. Der Entwurf von Percier-Fontaine ist

nicht nur Erfindung, wir können ihm einen ausgeführten Raum gegenüberstellen, der zwar nicht mehr erhalten ist, bei dem wir aber durch Abbildung und Beschreibung über das Aussehen genau unterrichtet sind. Es ist ein Raum, der schon durch das historische Interesse Erwähnung verdient.

Das Schlafzimmer der Königin Luise, das hier in einem Aquarell des Hohenzollernmuseums von F.W. Kloß gezeigt wird (Taf. XXIV), ist 1803 im Kronprinzenpalais in Berlin eingerichtet worden. Es schließt sich deutlich an den Stich bei Percier-Fontaine an. Die Ausführung lag in den Händen einheimischer Kräfte, das Bett aus Mahagoni lieferte der Tischlermeister August Griesse für 210 Taler, den Bronzedeckor fertigte der königliche Hofbronzier Ravené für 194 Taler, die Sitzmöbel, das dreisitzige Sofa und zwei Sessel, der Bildhauer Haensch, der für die meisten Räume die Sofas, Stühle, Spiegelrahmen gemacht hatte. Nur das Stellschreibpult von Mahagoni und Bronze war eine Neuwieder Arbeit von Röntgen. Das Zimmer durch zwei ionische Säulen aus Giallo antico in zwei etwa quadratische Räume abgeteilt. Die Wände mit Gros de Naples drapiert und oben mit Festons in Chamois-Seiden geziert. Die Decke in beiden Abteilungen besonders gemalt. Das Bett stand auf einer Estrade von Mahagoni. Zu beiden Seiten eine kleine Servante (die Rechnung sagt Nachttisch), die das Postament bildete für eine schlanke Alabastervase, die als Nachtlampe diente. Das Bettgestell von Mahagoni verziert mit ruhenden Sphingen und vergoldeter Bronze. Die obere Decke sowie die Wülste am Kopf



651. Wiener Arbeitstischchen  
mit Stahlbeschlag und Landschaften  
von Wigand. Um 1825  
Wien, Österreichisches Museum

und Fußende waren mit lilafarbenem Gros de Naples bezogen, die Draperie des Bett-  
himmels aus dem gleichen Stoff und mit weißer Levantine gefüttert. Rechts vom Bett  
ein Postament aus Stuckmarmor, aus der Catelschen Fabrik, worauf eine schöne Ala-  
bastervase mit zwei Henkeln stand. In jeder Fensternische eine Alabastervase auf  
blauem Marmorpostament. In der Mitte zwischen den Säulen ein Räuchergefäß:  
eine Schale mit durchbrochenem Deckel aus grüner Bronze. Ein weiteres Räucher-  
gefäß aus getriebenem Silber zwischen Säulen und Pilastern. Rechts vom Bett  
das Kanapee der Königin; auch dieses mit lilafarbenem Gros de Naples be-  
zogen. Daneben der Ofen. Zwischen ihm und der Tür ein schöner Dreifuß aus ver-

goldeter Bronze mit Widderköpfen und solchen Füßen, zwischen denen Schlangen und Weinranken als Verzierung sich durchwanden. Er trug als Schale ein Waschbecken und unten eine Kanne, beide von Silber. Zwischen der Tür und der Fensterwand der prachtvolle Toilettentisch der Königin. Er bestand aus einer mit reicher Bildhauerarbeit verzierten Tischplatte, die von geflügelten Greifen getragen wurde. Sämtliche Toilettegegenstände waren aus Silber und vergoldet. Der Ofenschirm mit Stickerei, auf vier Adlern ruhend, oval, mit reicher Bronzeverzierung versehen, die die königlichen Insignien darstellten. Eine Fußbank, mit Seide bestickt, aus schwarzem Holzgestell mit Bronzeverzierung, zwei Sessel in antiker Form, mit Adlerköpfen und Adlerklauen, ein kleiner Mahagoniklapptisch, endlich die Gitarre und Aeolsharfe der Königin bildeten das weitere Mobiliar.

Die Abbildung des Zimmers der Königin Luise gibt uns auch einigermaßen über die Rolle Aufschluß, die die Farbe im Raume spielte; sie trug zur Isolierung des Möbels im Raume bei. Im Louis XVI-Stil war die Fassung und farbige Verkleidung des Holzes noch allgemein. Beim naturfarbenen Holz, wie bei Mahagoni, wurde durch das weiche Relief und den Bronzedekor eine Auflockerung der Fläche erzielt. Die Markterie mit naturalistischem Dekor und die figürliche Intarsia besaßen einen Grad von Tiefenmäßigkeit, der bei der allgemeinen Reduktion auf die Fläche verschwinden mußte. Nun forderte schon die Vernunft, daß die natürliche Farbe des Holzes wieder sichtbar wurde. Die großen Flächen der Kastenmöbel, auch die Sitzmöbel werden jetzt mit einem lackierten, spiegelglatten Furnier überzogen, das nur selten den tektonischen Zusammenhang verschleiert. Bevorzugt ist Mahagoni, das auch massiv gebraucht wird. Dazu kommt in Deutschland helle Wurzelmaser. Nur bei ausgesprochenen Prunkmöbeln, bei Stühlen wird die Fassung in Gold beibehalten.

Gefordert wird ferner, daß der Grundstoff grundsätzlich vom Dekor getrennt werde. Die Verschmelzung der Bronze mit dem Möbel wird als ästhetischer Greuel empfunden. Der Dekor wird prinzipiell aus anderem Stoff gebildet. Bevorzugt ist die Bronze; nur deutsche Möbel haben aus Sparsamkeitsgründen Eisen oder Ersatz durch vergoldetes Holz. Dazu kommen noch beim Prunkmöbel des Empire Auflagen mit Wedgewood-Platten, die besonders von Jacob Desmalter seit seinem englischen Aufenthalt als Ersatz für antike Kameen gewählt wurden.

Der Dekor wird ohne besondere tektonische Bedeutung als reines Ornament angebracht, isoliert, in großen Flächen schwimmend, ohne Verbindung mit den andern Ornamenten, nur durch die allgemein gültigen Gesetze der Komposition an seinem Platze verfestigt. Zu diesen Grundgesetzen gehört die strenge Symmetrie, die auf jeden Fall Gleichheit der beiden Hälften fordert, nicht nur im Aufbau des Möbels, sondern auch in der Verteilung des Dekors und in der Form des Dekors selbst. Nur eine Ausnahme wird zugelassen, die menschliche Figur. Niemals verdecken Appliken die Linien des Aufbaues.

Der Dekor hat selten inhaltlichen Zusammenhang mit dem Möbel selbst. Konnten noch im Louis XVI-Stil die Girlanden und Kränze als Schmuck des tektonischen Gerüsts betrachtet werden, jetzt werden die antikischen Motive verteilt, gleichgültig, welche Bestimmung das Möbel hat, welche Rolle der Teil des Möbels im Aufbau hat. Die Motive haben meist keinen anderen Zweck als den der Illustration, gleich den





652. Kabinett von Geoffroy Lemarchand  
Paris, Musée des Arts décoratifs

Wandgemälden in den großen Sälen, die beliebige Szenen aus einer antiken oder modernen Dichtung illustrieren. Im Empire ist die griechisch-römische oder ägyptische Antike die Hauptquelle, wenige Motive haben sich aus der Renaissance herübergerettet.

Es sind Illustrationen, die zur Not noch imperialistisch genannt werden könnten. Triumphale Attribute, Viktorien mit Kränzen, Genien mit Waffen, Lorbeerkränze, die Herrscherattribute Jupiters. Bei den Ercellen und Fackeln an einem Bett liegt der inhaltliche Zusammenhang klar. Bei einem Bett mit Waffen, Horn und Hund, das Percier-Fontaine gezeichnet haben, wird die Erklärung beigelegt, daß es für einen großen Jäger bestimmt ist. Wenn das nicht wäre, könnte der Zusammenhang kaum erraten werden. Die meisten Attribute haben nur die Bedeutung antikischer Reminiszenzen; Hermentöpfe, Gorgonenhäupter, Chimären, Löwen, Schwäne, Götter, Figuren der antiken Sage, alles wird verwertet. Die Phantasie hat nichts zu tun, als den Zusammenhang mit der Antike zu konstatieren. Ist noch die Belegstelle bekannt, der das Motiv entnommen wurde, um so richtiger und besser. Mit Absicht haben Percier-Fontaine manchmal die antike Quelle zitiert und sich gerühmt, daß das Vorbild für einen Dreifuß sich in Herkulaneum befindet, für einen Tischfuß im Vatikan. Als isolierte Kunstwerke haben auch die Bronzen ihr Verdienst. Die meisten Empirebronzen haben die Vorzüge handwerklicher Erfahrung. Die Arbeiten von Thomire, der bis in das 19. Jahrhundert lebte, oder von Ravrio, kommen den besten Bronzen des 18. Jahrhunderts nahe. Handwerkliche Vollendung zeichnet auch die Möbel des Klassizismus aus, besonders wenn sie von den Erben einer alten Tradition, wie Jacob Desmalter, geschaffen sind. In der Wahl des Materials, in der Präzision der Zusammenfügung, in der Ausführung des Furniers halten auch diese Möbel den Vergleich mit den besten Arbeiten der vorhergehenden Zeit aus.

An den Möbелgattungen hat sich gegenüber der Louis XVI-Zeit nicht viel geändert. Die Typen sind um wenige nebensächliche Arten bereichert worden. Für den Formenwandel, der von der Louis XVI-Zeit bis zum Biedermeier einen einheitlichen Prozeß darstellt, ist das durchgehende Gesetz die Reduktion auf die einfache Grundform, auf den Kubus bei Kastenmöbeln, auf die konstruktiv notwendigen Teile bei den anderen Möbeln. Gefördert ist das Rationelle des Aufbaues, die verstandesmäßige Trennung der statischen Teile, der tragenden und lastenden Glieder, weiter die plastische Durcharbeitung der einzelnen Teile. Schöpferisch, wenn der Ausdruck bei diesem Prozeß gebraucht werden darf, ist Frankreich. Die Prunkmöbel des Empire sind isolierte, plastische Gebilde, die so sehr als Plastik wirken wollen, daß in der äußeren Erscheinung der Gebrauchszweck oft gar nicht mehr zur Geltung kommt. Charakteristisch dafür ist schon der eine Umstand: bei den meisten Zeichnungen von Percier-Fontaine bleibt man sich über das gedachte Material im unklaren. Man möchte fast glauben, daß die kleinen Möbel für eine Ausführung in Bronze bestimmt waren. Man darf in diesem Zusammenhang auch an die Maskierung erinnern, die einige Möbel in der Frühzeit über sich ergehen lassen mußten, um in der plastischen Isolierung verständlich zu bleiben. Das Nachtkästchen, das Somno, wird ein Säulenschaft, der Waschtisch ein Dreifuß, das Bett ein Tempel, der Ofen ein Denkmal mit Figuren.

In Deutschland ist die Vereinfachung, die Rationalisierung eine vorübergehende erste Phase. Aber wie ist es, ist diese einseitig negative Konstatierung nicht ein Unrecht gegen die Zeit Goethes? Wir vergessen, daß auch die bloße Weglassung des Überflüssigen als eine positive Errungenschaft angesehen und daß die Vereinfachung, der Verzicht auf darstellerische Möglichkeiten, schon als geistige Disziplin, ja als Größe



653. Schreibtisch von F. W. Wichmann (1812)  
Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel

empfunden wurde. Man kann auch aus den schlichten, sachlichen Möbeln vom Anfang des Jahrhunderts, mit denen sich die Größten der Deutschen umgaben, einen leisen Widerhall der ungeheuren geistigen Evolution heraushören, wie aus der gleichzeitigen Architektur. Wir dürfen sogar (einen Satz Wölfflins benützend) noch weitergehen und unser früheres Urteil revidieren. Wenn man sich erinnert, daß es eine neue Humanität gewesen ist, die dem Möbel die klassischen Formen aufzwang, wird man aus dieser Einfachheit auch das Bekenntnis zu einer neuen Würde des Menschen heraushören. Man braucht nur die edlen, attischen Formen eines Schinkelschen Möbels mit der weichlichen Eleganz eines Louis XVI-Möbels zusammenzuhalten; der tiefgreifende Unterschied der Gesinnung wird mit einem Schlage offenbar werden.

In den späteren Jahren vor und während der Biedermeierzeit haben die einzelnen Zentren im Lande den Stil nach ihrer Art ausgedeutet und mit Reminiszenzen der Zopfzeit, mit neuen Zutaten die Form erweicht, die Strenge aufgelöst. Diese Phasen der Entwicklung, die alle Gattungen spiegeln, wollen wir hier mit einzelnen Beispielen illustrieren. Die Ausschaltung der persönlichen Leistung zwingt uns, die Art der Darstellung zu ändern. Die Zusammenstellung der Werke der besten Ebenisten wäre hier nicht am Platze. Auch die Übersicht über die einzelnen Länder würde monotone





654. Bett der Königin Maria Christina  
Caserta, Palazzo Reale

Wiederholungen mit sich bringen. Wir wählen eine systematische Übersicht nach Typen, in der wir Möbel der Frühzeit und der Spätzeit aus verschiedenen Ländern einander gegenüberstellen.

Deutlich zeigt sich die Vereinfachung bei den kleinen Kastenmöbeln und Kommoden. Den Vorzug erhält die zweitürige Kommode (*commode à abattants* wird sie bei Percier-Fontaine genannt), die eine einheitliche Durchgestaltung der Fassade zuläßt. Für die Kommode mit Schubladen (*commode à tiroirs*) bringen Percier-Fontaine einen Entwurf von etwas rückständiger Prägung der Directoirezeit, der stilistisch mit einer Mahagonikommode aus dem Mobiliar der Kaiserin Hortense (Abb. 643) auf gleicher Stufe steht. Bei dieser Kommode ist noch eine gewisse Verschmelzung der einzelnen Teile des tektonischen Apparates vorhanden. Der Körper ist durch kurze, übereckgestellte Tierfüße über den Boden gehoben; auch die Eckstützen, antikische, ägyptisierende Hermen, sind übereckgestellt und lassen somit eine gewisse Unbestimmtheit der Richtung übrig. Am Körper ist strenge Aufteilung in Sockelzone, Hauptfläche und Frieszone. Wieder sind die architektonischen Prinzipien der Wandgliederung auf das Möbel übertragen. Die Hauptfläche ist durch die an Benemann erinnernde Unterteilung in einfacher Segmentform zusammengefaßt, und in die Zwickel sind großfigurige Bronzeappliken gesetzt, die durch strenge Gegenständlichkeit die unmarkierte Mitte betonen. Auf anderen Beispielen der gleichen Zeit, wie auf zwei Entwürfen von Percier-Fontaine, sind die Füße weggelassen, ersetzt durch den mauermäßigen Sockel, und damit wird der Kubus mit den ruhenden Proportionen, die einfache geometrische Form, zum Träger ästhetischer Werte. Seine Schönheit wird in den Proportionen



655. Sog. Bett des Marschalls Berthier  
Ehemals Wien, Palais Palffy

gesucht, im Hauptumriß, in den Unterteilungen, die durch die Feinheit der Appliken hervorgehoben sind. Die Horizontalgliederung in Sockel, Hauptfläche und Fries bleibt obligatorisch; in der Vertikalgliederung herrscht größere Freiheit. Einmal ist eine Fläche in ihrer Einheit durch abgepaßte Appliken unterstrichen. Gliederung in mehrere Felder, wobei bei ungerader Zahl das mittlere Feld durch ein großes Applikenmotiv hervorgehoben ist (Abb. bei Hessling, S. 19). Bei gerader Zahl der Felder wird die Schlagleiste betont. Die Felder selbst vertieft, mit einem Zentralmotiv, Rosette, oder ganz schmucklos. Als Eckstützen sind Pilaster oder Vorlagen verwendet; nur die reicheren Beispiele haben Stützen mit Hermenköpfen, Faszes (Abb. 644) oder stehende Ranken, die das vorkragende Friesgeschoß tragen. Bei einfacheren Kommoden mit Schubladen (Hessling 35, Compiègne) sind die einzelnen Fächer an der Frontseite klar geschieden. Der obere Fries allein ragt weiter vor und ruht auf freistehenden, isolierten Säulen. Diese stehen mit dem Möbelkörper nicht mehr in Verbindung, während in der unmittelbar vorhergehenden Zeit die Stützen mit dem Körper verschmolzen waren. Die einzelnen Schubladen haben Umrahmungen oder Appliken, die eine bestimmte Funktion erfüllen. Die reicheren in der Mitte maskieren das Schlüsselloch, die einfacheren seitlich dienen als Handgriffe. Sie sind beim französischen Möbel in der bekannten Feinarbeit durchziselirt und stehen wirkungsvoll auf dem dunklen polierten Grunde.

Es ist charakteristisch, daß diese primitive Nutzform die allgemeine wurde. Sie ist bei den Möbeln deutscher Provenienz fast ausschließlich verwendet worden. Selten, daß hier durch betonte Stützen, kleine Säulen, die Ecken akzentuiert werden. Meist bleibt die schlichte geometrische Form, auf der die Appliken in Reih und Glied das einzige Zugeständnis an die Anforderungen bürgerlicher Vornehmheit sind.



656. Stuhl aus Grand-Trianon

Den gleichen Prozeß einer Reduktion zeigt der Schrank. Im französischen Empire sind reichere Kästen nach wie vor eine Ausnahme, Percier-Fontaine bringen überhaupt kein Beispiel. Im vornehmen Haus ist der Schrank wie im 18. Jahrhundert in die Nebenräume verbannt. In Deutschland hat man dem Möbel durch architektonische Attrappen, durch Pilaster an den Ecken, durch Felder oder nur durch die Verkleidung mit besseren Hölzern zu einem vornehmeren Aussehen verhelfen wollen; aber Arbeiten, die über solide Sachlichkeit hinausgehen und auf künstlerische Qualitäten Anspruch machen, sind auch da kaum vorhanden. Verschiedene Formen des Schrankes verschwinden ganz. Der niedrige Eckschrank ist als Rudiment aus

der Rokokozeit bei Einrichtungen der früheren Perioden des Klassizismus noch manchmal verwendet worden, obwohl er jetzt seine ursprüngliche Bedeutung als vermittelndes Glied verloren hat. Man hat ihm dann mühevoll durch Abplattung eine kubische Form zu geben versucht. Beispiele stehen im Schloß Stuttgart. Im vornehmen deutschen Bürgerhaus bleibt er als doppelgeschossiger Schrank mit einem Aufsatz, der gewöhnlich mit Glastüren verschlossen ist. Die Verglasung der Schränke spielt eine viel größere Rolle als früher. Aus dem englischen Vorbild der Schränke Sheratons wird das großformige Leistenwerk übernommen, und die geometrischen Figurationen dieser Stege sind als ornamentales Muster in das Gerüst gespannt. Durch Vorhänge werden dann die Wände wieder geschlossen. Bei anderen Formen des Glasschranks, zu denen die Aufwärter (Servante) gehören, ist nur mehr das Gerüst geblieben, die nackte Konstruktion aus Säulen auf einem Sockel mit Schubladen, mit gebälkartigem Abschluß und Rückwand, die durch Spiegel aufgelöst ist. Der Schrank kommt als geschlossene Form gar nicht mehr zur Geltung, nur das plastische Gerüst und mehr noch der Inhalt, die Porzellanservice, die Gläser, der feine Hausrat, die den Stolz des Bürgerhauses bilden. Für diesen Hausrat ist noch eine eigene Art von Porzellanschränken gebaut worden. Ein schönes, französisches Empiremöbel (München, Helbing) zeigt die dreiteilige Form mit überhöhtem Mittelteil, die an englische, etwas ältere Vorbilder erinnert. Der Unterschied liegt darin, daß alle drei Teile Glastüren haben, daß die Verglasung auf die obere Hälfte beschränkt ist und die Gittermusterung fehlt. Die untere Hälfte schmücken Bronzen nach Pariser Schema. Auch die Gliederung durch Hermen ist französisches Normalschema. Die



dreiteilige Form kommt auch auf deutschen Bücherschränken vor. Mit dem gleichen geometrischen Leistenwerk, wie eine Vorlage von Sheraton, ist ein Schrank des Schlosses Wetzdorf in Niederösterreich versehen, bei dem die Teile durch einen giebelförmigen Aufsatz zusammengefaßt sind.

Als Ersatz für den Typus Schrank kann hier aus dem fürstlichen Mobiliar wieder der Sekretär eingereiht werden. Er ist weiterhin eines der Lieblingsmöbel der Zeit geblieben. Die einfache Schrankform zeigt, um mit einem Beispiel aus dem Empire zu beginnen, ein mit besonderer Sorgfalt durchgearbeiteter, eintüriger Mahagoni-sekretär in Compiègne (Hessling, Tafel 9) aus der Werkstätte von Jacob. Auf dem Sockel mit abgeplatteten Kugelfüßen der Kasten,

dessen Ecken mit ägyptisierenden Hermen ausgesetzt sind, abgeschlossen durch einen Palmettenfries; darüber ein Aufsatz mit einer Uhr und der Büste Napoleons. Die große Form nochmals unterstrichen durch die Gliederung der Tür. Neben dieser hohen Form gibt es noch eine niedere Form von Kommodenhöhe, die auch mit Bronzen dekoriert ist. Beispiel der Sekretär der Kaiserin Maria Louise in Fontainebleau. Bevorzugt wird nach wie vor der Sekretär mit Klappdeckel. Geschlossen ist das Möbel in den einfacheren Exemplaren ein Kubus, bei dem Schlüsselbeschlag und Handgriffe die einzige Dekoration bilden. Eine Gliederung im tektonischen Sinne ist schon gegeben, wenn die Felder der Türen vertieft und mit einem Zentralmotiv in Bronze dekoriert sind (Kassel, Stadtschloß, Luthmer-Schmidt, Tafel 63 b). Eine weitere Durchformung des Kubus erfolgt durch die architektonische Ausgestaltung. Ein Sekretär im französischen Geschmack in Stuttgart (Luthmer, Seite 62 a) ist in zwei Geschosse aufgeteilt; im oberen tragen ägyptisierende Hermenpilaster den Fries mit den Schubladen. Daß die reichere Gliederung auf die obere Hälfte verlegt ist, ist allgemein ästhetischer Grundsatz. Häufiger noch ist die Betonung der Ecken durch Säulen, die in zwei Geschossen oder durchgehend vorgelegt sind (vgl. Abb. 646). Diese Beispiele vertreten mehr den französischen Typus. Bei den ausgesprochen deutschen Möbeln beginnt sofort die Auflösung des Kubus. Man gibt dem Möbel einen Aufsatz mit Giebel oder einen Überbau, der fast zum Selbstzweck werden kann. Ein Sekretär im Schloßmuseum Berlin, mit Füllungen von Stobwasser, trägt als Überbau eine antikische Tempelfassade, die rein dekorativen Zweck hat. Charakteristisch für die strengere Rich-



657. Fauteuil aus Compiègne



658. Stuhl nach Entwurf von Schinkel  
Berlin, Schloßmuseum

tung eines Schinkel ist die architektonische Durchformung des Kubus. Bei einem Sekretär im Hohenzollernmuseum (Abb. 647) ist die architektonische Gliederung Selbstzweck geworden; eine Fassade mit Eckvorlagen, vertieften Feldern, ein Aufsatz, der über dem Giebel mit einem Korb abschließt; dazu figürliche und ornamentale Auflagen aus Gußeisen, die als Zentral- und Eckmotive die Strenge unterstreichen, die Zweckbestimmung möglichst verdecken. Sie haben inhaltliche Bedeutung, sie enthalten Anspielungen auf die Königin Luise. Noch mehr architektonisch durchgeführt, strenger im Aufbau und Ornament ist ein Sekretär im Geschmack Schinkels der Sammlung Dosquet in Berlin. Er ist durch Pilaster gegliedert, der Aufsatz ist mit Akroterien an den Ecken abgeschlossen. Aus dem Möbel ist ein Denkmal von wahrhaft monumentaler Gesinnung geworden, das die ganze

Logik des Aufbaues verliert, sobald es seiner Bestimmung zugeführt, geöffnet wird. Die sorgfältig errechnete Proportionierung, die reservierte Gliederung charakterisieren die Arbeit des Architekten. Auf die Inneneinrichtung hat die Zeit besonderen Wert gelegt. Das Prinzip der Aufteilung ist schon im Renaissancekabinett gegeben. Gewöhnlich ist ein offener Mittelraum durch perspektivische Architekturen und Spiegel vertieft, von Säulen eingefast; seitlich sind Lädchen angebracht, oder es sind die seitlichen Laden und Geheimfächer durch Füllungen verdeckt. Auch Malerei wird verwendet. Meist sind die Lädchen mit feineren Hölzern von verschiedener Farbe verziert, im Innern sind noch Spielwerke, wie auf einem Sekretär in Privatbesitz von Michel Menner in Wien aus der Zeit um 1810. Bei diesen Ausstattungen im Nippformat kommt die kleinliche Gesinnung der Zeit wieder zum Vorschein.

Man hat dann die einfache Form des Kubus für zu wuchtig und streng gehalten. Es gibt noch eine zweite Form des Sekretärs, die *bonheur du jour* oder auch *chiffonnière secrétaire* genannt wird, und im Empire vor allem als Damensekretär diente. Ein kleiner Kubus auf Füßen, eine Form, die sich unbewußt an die Ahnen des Typus, das holländische Schreibkabinett und, weiter zurück, den Kabinettsschrank, anschließt. Ein vorzügliches Beispiel ist ein kleiner Mahagonisekretär von Jacob in Compiègne, auf Untersatz mit ägyptisierenden Pfeilern; die rückwärtigen Pfeiler umschließen einen Spiegel. Der Kasten ist mit Eckpilastern abgegrenzt und trägt eine Marmorplatte. Diese Form ist die einfachste klassische Lösung. Variationen



659. Stühle aus der Werkstätte von Duncan Phyfe  
New York, Metropolitan Museum

ergeben sich durch Veränderung der Füße. (Schreibschrank in Grand-Trianon mit ägyptisierenden Sphingen, die in Löwenfüßen endigen, unorganische Bildungen, die das französische Empire charakterisieren.) Ein Musterbeispiel vornehmen, feinen Wiener Geschmacks ist der überaus zierliche Damensekretär aus dem Laden von „François Mayer, marchand bijoutier à Vienne“, im Museum für Kunst und Industrie in Wien. Der Kasten ist durch schwarze Einlagen und Bronzauflagen gegliedert. Die kannelementierten Füße sind durch einen Steg nach englischem Vorbild verbunden, der ein Körbchen trägt. Das Innere ist ein wahres Arsenal aller Nippsachen, die das Herz einer Dame erfreuen. Außer Schreibzeug, Nähzeug sind auch die Utensilien für Maniküre und sogar ein Frühstücksservice eingebaut. Die Arbeit verrät wirklich die Präzision des Goldschmiedes. Eine weitere Auflösung ergibt sich durch die Ausgestaltung des Aufsatzes. Beispiel: ein Sekretär mit rückspringendem Aufsatz (Abb. 652). Ein Schreibschrank im Herzoglichen Palais in München, aus der Zeit um 1825 (Luthmer-Schmidt, S. 57), besteht aus einem Konsoltisch, auf den ein Sekretär gestellt ist. Er hat als vordere Stützen die Voluten mit Löwenfüßen, die für Klenze charakteristisch sind. Der Sekretär schließt mit einem Aufsatz, der von antikischen Voluten eingefasst wird. Bei aller Strenge im Anschluß an das französische Vorbild macht sich hier schon eine Lockerung der Form geltend. Die Volutenstützen und Säulen in Balusterform



sind Bildungen einer Zeit, die über den antikischen Klassizismus hinauszukommen sucht.

Welche Resultate dieses Streben nach Auflösung der strengen Form zeitigte, lassen am besten die lustigen, originellen Formen erkennen, die wohl alle in Wien entstanden sind. Ein Wiener Sekretär aus ungarischer Esche der Zeit um 1815 (bei Dr. Zuckerkandl, Folnesicz, Innenräume, Tafel 32) zeigt über einem rechteckigen Untersatz einen kreisrunden Schreibschrank, gestützt von seitlichen Sphingen, abgeschlossen von einem konsolenartigen Aufsatz. In der Mitte des Kreises der quadratische Klappdeckel. Die übrigen bleibenden Kreissegmente, schwarz mit eingelegten Perlmutterornamenten, bilden Schubfächer. Die absonderliche Form wirkt spielerisch; es ist aber doch praktische Raumaussnutzung vorhanden. Noch absonderlicher ist ein gleichzeitiger Sekretär im Leibnizhaus in Hannover (Abb. 648). Auf einem Untersatz der birnenförmige Schrank, auf Löwenfüßen, seitlich eingefast von Akanthuslaub, mit einer langstieligen Blüte, die ein Gesims trägt. Dieses Gesims geht quer über den Schrank, läßt oben ein Segment frei, das ein fächerartiges Ornament trägt, und bildet zugleich die Schlagleiste für den Klappdeckel. Ein drittes, ähnliches, ebenso kompliziertes Exemplar ist in der Sammlung Dr. Dosquet in Berlin.

Neben diesen Spezies wird auch der Schreibtisch mit Rollverschluß weiter gepflegt. Er behält die Form, die ihm Riesener oder Röntgen gegeben hatten. Der stilistische Wandel zeigt sich nur im strengeren Absetzen der Glieder, in den schwereren Proportionen, in der größeren Einfachheit; er zeigt sich weiter in der Vergrößerung der kubischen Teile. Der Tisch mit Schubladen auf zierlichen Füßen erscheint der Zeit zu kleinlich. Die Stützen werden immer schwerer und voluminöser. David Röntgen hat die Verfestigung der Basis durch Vermehrung der tragenden Säulen zu erreichen gesucht. Das bekannteste Beispiel, der sogenannte Schreibtisch Napoleons der früheren Sammlung Pálffy in Wien, wird von zwölf Säulen getragen. Andere Beispiele sind, wie erwähnt, in Rußland und Berlin. Häufiger ist die alte Disposition, die auch Riesener (Beispiel im Schloßmuseum Berlin) gekannt hat, mit Knieloch zwischen seitlichen Kästen. Percier-Fontaine haben dem *secrétaire à cylindre* wuchtige Proportionen gegeben. Die Seitenteile sind durch Löwenhermen betont, und durch einen Aufsatz für Bücher ist die kubische Geschlossenheit noch verstärkt. In den einfachsten Beispielen ist auch die Dreiteilung aufgehoben, der Zylinder ist auf eine Kommode mit zwei oder drei Schubladenreihen aufgesetzt, so daß ein fast ungegliederter Klotz entsteht. Für diese wuchtige Gravität hatte der deutsche Klassizismus keinen Sinn. Als Gegenbeispiel von originellem Reiz mag wieder ein Wiener Schreibtisch der Zeit um 1815 von Holl Erwähnung finden. Es ist allerdings ein Damenmöbel (Besitzer Fürst Auersperg, Folnesicz, Tafel 47). Vier zierliche, kannelierte Füße, durch aufwärts gebogene Stäbe verspreizt, die ein Körbchen tragen, stützen die Zarge mit der Schublade. Der Aufsatz ist halbzylindrisch, geöffnet zeigt er zuerst zwei Verschlußtüren mit Aquarellen, Wiener Ansichten von Wigand; wenn diese geöffnet sind, erscheinen zwei Reihen von je vier Schubladen. Die helle ungarische Esche ist durch Einlagen von schwarzem Holz und durch Stahlperlen farbig reizvoll gegliedert (ähnlich Abb. 649). Die Farbe verbindet sich mit der kapriziösen Form zu einem Gebilde von zierlicher Sprödigkeit und biedermeierhafter Heiterkeit, in der man einen Reflex der speziell wienerischen Note sehen mag.

Eine andere Form des Schreibtisches, der Tisch mit Aufsatz, ist ebenfalls weiter kultiviert worden. Tisch und Aufsatz können weiter ausgestaltet werden, und durch Kombination mit dem Schubladenschreibtisch (*bureau ministre*) ergeben sich wieder Varianten, von denen hier einige Beispiele genannt werden. Die einfache Form französischen Gepräges: ein vierfüßiger Tisch, darauf ein schmaler, dreigeteilter Cartonnier mit Schubladen und Fächern, zeigt ein Schreibtisch aus Nußbaum und Bronzebeschlag im Nationalmuseum in München. Der Aufsatz übernimmt vom Inneren des Sekretärs die architektonischen Formen, er wird durch Vorlagen an den Seiten erweitert oder durch verschiedenfarbiges Holz gegliedert. Mit Berliner Beispielen von etwas rückständiger Louis XVI-Stilistik, dem Schreibtisch Friedrich Wilhelms II. aus der Zeit um 1790 auf Schloß Pfaueninsel oder dem Schreibtisch der Königin Luise aus der Zeit um 1800 aus dem Hohenzollernmuseum, kann als Wiener Gegenbeispiel ein Damenschreibtisch aus Mahagoni bei Fürst Franz Joseph Auersperg (Folnesicz, Taf. 45) verglichen werden. Der Tisch mit dreigeteiltem Aufsatz und herauschiebbarer Schreibplatte ruht auf vier geschweiften, übereckgestellten Füßen, die oben mit Satyrköpfen,



660. Tisch in La Malmaison. Entwurf von Percier

unten mit Satyrfüßen enden. Auch dieses Stück zierlichen Wiener Klassizismus bewahrt so viel an Louis XVI-Anklängen, als es zur Erleichterung und Verfeinerung der Form bedarf. Der deutsche Klassizismus läßt den fließenden Übergang, er gibt dem Dekor eine Fülle, die als Charme wirkt, die in der Verwendung mit Akzentuierung der Mitten auch wieder den Reiz einer Bewegung hereinbringt. Stellt man daneben wieder ein Beispiel französischen Geschmacks, so wird der Unterschied zwischen deutschem und französischem Formempfinden erst recht deutlich. Einfache Kuben, gelagerte Formen, schwere wuchtige Proportionen, im Bronzedekor nur Appliken an tektonisch bedingten Stellen, mit strenger Anlehnung an die Antike, in Reih und Glied angeordnet (Abb. 652). Es ist eine Strenge, eine Übertreibung des Prinzips der Einfachheit der Form, zu der man sich in Deutschland selten bekannt hat.

Eine monumentale, fast möchte man sagen fürstliche Form zeigt der große Prunkschreibtisch auf Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel (Abb. 653). Der Tisch gleicht einem Konsoltisch mit Greifen als Trägern; die Rückwand zwischen den Füßen ist mit einem Relief und mit Appliken verziert. Der Aufsatz, durch ägyptisierende Hermen gegliedert, enthält seitlich Schubfächer mit Appliken und oben im mittleren Felde ein Relief des Mars. Über diesem ein Kubus als Bekrönung mit halbkreisförmigem Relief, das zugleich als Abschluß des mittleren Feldes dient. Die Kompositionsweise des Klassizismus, der die Formen addiert, wie mit Blöcken den Stufenaufbau zusammenstellt, zeigt sich hier in ihrer Nacktheit. Die einzelnen Blöcke fallen als isolierte Bestandteile auseinander, obwohl eine Zusammenfassung nach der Mitte gegeben ist. Der Schreibtisch ist nach einem Vermerk im Innern von Wichmann in Kassel 1812 ausgeführt. Von der deutschen Art des Klassizismus ist hier wenig zu spüren, und so möchte man vermuten, daß die Zeichnung eines französischen Architekten die Unterlage bildete.

In Frankreich war die Form des bureau ministre die repräsentativere Form: ein bureau plat, getragen von zwei Kästen (corps de tiroirs) mit Mittelnische für die Knie. Diese Form, die aus der Louis XVI-Zeit übernommen ist, geht, wie erwähnt, auf englische Vorbilder einer älteren Zeit zurück. Die Ausgestaltung zum Prunkmöbel erfolgt durch den Dekor, der meist keinen Zusammenhang mit dem Aufbau hat, höchstens architektonische Funktionen vortäuscht. Ein bekanntes Prachtmöbel des Empire ist der von Jacob Desmalter nach Perciers Entwurf für Napoleon gefertigte Mahagonischreibtisch, der sich im Ministerium des Äußeren in Paris befindet. Ein ähnlicher Prunkschreibtisch ist im Stadtschloß in Kassel. Ein anderes bureau in Malmaison sieht aus wie eine Platte auf Löwenfüßen. Die Frontseite hat eine Schublade, an der man die Vorderseite herunterklappen kann. (In ähnlicher Weise sind auch Kommoden ausgestattet worden.) Percier-Fontaine suchen durch plastische Zutaten, wie Löwenhermen, eine gewisse Monumentalität zu erreichen. Ganz plastisch empfunden, mit rigoroser Willkür, ohne Rücksicht auf den praktischen Wert, als Prunkmöbel hingestellt ist der von Jacob Desmalter nach Perciers Entwurf gefertigte Schreibtisch in Malmaison. Die seitlichen Kästen sind nur mehr Sockel ohne praktische Bedeutung. Sie tragen in den einspringenden Ecken geflügelte Viktorien aus Bronze und fasces und sind durch einen Bogen verbunden, so daß der ganze Aufbau einem Triumphbogen gleicht. Den oberen Abschluß an der Zarge bildet ein Fries mit Akanthusranken und Greifen.





661. Möbel (Zitronenholz mit Silberbeschlag) von Johann Valentin Raab. Um 1809  
Würzburg, Residenzmuseum

Wollte man eine Skala der Möbel nach ihrer Bequemlichkeit aufstellen, wollte man die Möbel nach dem Grade des Entgegenkommens klassifizieren, so könnte man einem Schreibtisch der Rokokozeit als Gegenpol einen Schreibtisch des Klassizismus gegenüberstellen. Das Möbel ist ein Monument mit plastischen Allüren geworden.

Jede Stilepoche hat ihre Lieblingsmöbel. Im Empire sind Schreibtisch und Bett am reichsten ausgestattet worden. Das fürstliche Schlafzimmer der Empirezeit ist ein Repräsentationsraum wie in der Zeit des Absolutismus, wie in der Gotik. Das Bett ist nach wie vor ein stabiles Parademöbel, ein Zeremonialbett, mit festem Platz, selbst ein Stück Architektur. In dem Zimmer von Percier-Fontaine steht es als beherrschendes Zentrum an der Schmalwand auf einer Estrade. Es ist nur ein Teil eines prunkvollen Apparates unter einem monumentalen Betthimmel. Im Schlafzimmer des Hôtel Beauharnais in Paris ist die ganze Bettarchitektur noch vorhanden. Gekuppelte Säulen auf hohem Piedestal, die in ihrer Schlankheit die Abhängigkeit von pompejanischen Vorbildern verraten, tragen den gebälkartigen Himmel, von dem mächtige Vorhänge herabwallen. Diese Lösung ist die strengere, architektonisch richtigere. Daneben gibt es allerlei modehafte Formen. Durch die Revolution war einmal die Forderung nach spartanischer Einfachheit Mode geworden. Auch die kaiserlichen Möbel wurden vom kalten Hauch berührt; doch nahm man die Forderung nach Abhärtung nicht allzu rigoros, der Luxus blieb und die kriegerischen Embleme wurden Attrappen. Napoleons Bett in Compiègne steht unter einem Zelt, dessen Dach aus gekreuzten Lanzen gebildet ist. Sonst wurden die Embleme der absolutistischen Zeit konserviert. Gewöhnlich aber hat man den Louis XVI-Himmel beibehalten, man hat nur die Form verändert und wieder vergrößert. War es leicht, für diesen Rahmen ein architektonisches

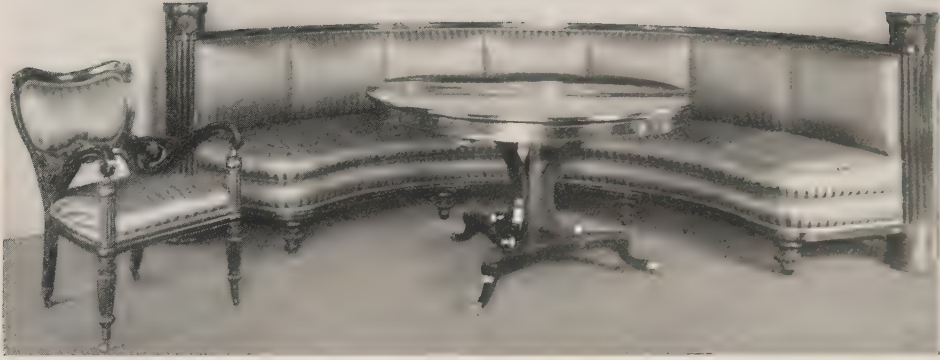
Vorbild zu finden, für die Form des Bettes selbst fehlte es zunächst noch an Beispielen aus der Antike. Die Bronzebetten aus Pompeji boten nur für Einzelheiten Anregung. Die Schwierigkeit für den klassizistischen Architekten war die Verbindung der vertikalen Kopf- und Fußwand mit den Bettbrettern der Langseite. In den rein konstruktiv aufgefaßten Formen sind die Teile mit betonten Richtungsgegensätzen aneinander gesetzt. Die Pfosten der Vorderseite erhalten eine antikisch glaubhafte Form, sie sind entweder Hermen (Bett in Fontainebleau) oder abgeflachte Doppelbaluster (Napoleons Bett in Compiègne); als Pfeiler, mit antikischen Büsten als Bekrönung, sind sie beim Ehebett von Maria Christina im Schloß Caserta gebildet, das mit dem ganzen Aplomb klassizistischer Ornamentik garniert ist (Abb. 654). Zur Vermittlung der Richtungsgegensätze sind hier in die Ecken geflügelte Bronzelöwen gestellt. Glatte Pfosten, von Rundscheiben oder Urnen abgeschlossen, sind an einem anderen Bette Napoleons im Schloß Compiègne. Die einfachste Form sind Pfosten ohne Bronzeschmuck, die Schmalwände gerade, abgerundet oder abgeschrägt. Diese Form ist bis zum Biedermeier geblieben.

Eine andere Art suchte die beiden Hauptteile in einer Gesamtform zu verbinden. Die elegante antikische Kurve, die David für das Ruhebett der Madame Récamier gefunden hatte, wurde das wichtigste Vorbild. Das *lit en bateau*, an dem die Häupter in einheitlicher Kurve mit den Seiten verbunden sind und so an einen Kahn erinnern, ist die gebräuchlichste Form der Empirezeit geworden und hat weiter darüber hinaus für bessere Garnituren der späten Biedermeierzeit das Beispiel gegeben. Eine besonders elegante Lösung dieser Art bieten Percier-Fontaine für das Bett der Madame M. Da die Bequemlichkeit der Hauptzweck sei, habe man nur Formen verwandt, die keine Ecken haben. Am Umriß der Häupter (*dossiers*), der Traversen und der Füße sei deshalb alles abgerundet, sagt die Erklärung.

Eine dritte Gattung, das geschnitzte Bett, ist wieder eine Spezialität des fürstlichen Prunkmöbels. Die Form schließt sich dem *lit en bateau* an, ersetzt aber die rein lineare Form durch eine stilisierte Tierfigur. Auf dem Bett der Kaiserin Josephine in La Malmaison sitzen zu beiden Seiten des Kopfes Schwäne mit ausgebreiteten Flügeln. Zu Füßen liegt ein Füllhorn. Das Ganze mehr ein Experiment der Anfangszeit, das man bald wieder fallen ließ. Natürlich gibt es neben diesen Hauptarten noch weitere Formen durch Kombination, durch Vereinfachung oder Weglassung der Schweifung an der Fußwand; aber eine Aufzählung der Varianten ist für die Erkenntnis des Stiles nicht nötig.

Zum Bett gehört das Nachtkästchen. Was hat sich die Zeit Mühe gegeben, den profanen Zweck dieses Möbels zu verstecken. Am erfreulichsten ist die Lösung bei Percier-Fontaine. Die Fassade, durch Pilaster gegliedert, trägt als speziellen Schmuck eine große Applike, einen schlafenden Hund, das Symbol der Treue, und Ornamente aus Mohnblättern, die Embleme des Schlafes, wie die Erklärung sagt. Oft hat man das Möbel versteckt in die verbreiterte Kopfwand des Bettes eingebaut. Die sentimentalische Zeit gibt dem Möbel die Form eines Säulenstumpfes, mit der Inschrift „*Somno*“, später ist man zum gewöhnlichen Kästchen ohne Maskierung zurückgekehrt.

Reich sind die Variationen bei den Sitzmöbeln, Stuhl und Bank mit ihren Abarten. Die wichtigsten Formen sind schon genannt. Das Ruhebett mit Rücklehne und Seitenlehnen heißt weiter Sofa. Die *méridienne*, bei der die geschweifte Rücklehne



662. Möbel aus dem Speckterzimmer  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

an der Kopfseite überhöht ist, bildet wieder ein Möbel der Übergangszeit. Die antike Kurve der Seitenlehnen, in leichter oder stärkerer Schwingung, bleibt bis zum Ausgang der Stilperiode. Vorherrschend ist auch hier die Verkleidung mit Mahagoni. Die geschnitzten und gefaßten Möbel (meist Weiß mit Gold, seltener ganz vergoldet) sind in der Regel fürstliche Repräsentationsmöbel. In der Zeit des späten Klassizismus bemüht man sich, die Kurve der Seitenlehne naturalistisch zu interpretieren. Unter den vielen Formen von bizarrer Stilistik hat eine die weiteste Verbreitung gewonnen, das Füllhorn, das bald mit Früchten angefüllt ist, bald stark stilisiert, mit parallelen Kurven gegliedert, nach oben strebt und hier von einem gequetschten Oval abgeschlossen wird. Außer den geschweiften Seitenlehnen kommen gerade vor. Sie sind, wie beim Bett, antikisch geformt, als Pfeiler, Doppelbaluster, Säulen gebildet, im Bürgerhaus schlicht, furniert und oben mit einer Scheibe abgeschlossen. Sind die Lehnen hoch hinaufgeführt, läuft die Rücklehne gerade durch und wird das Möbel mit einer Sockelplatte abgeschlossen, so entsteht auch beim Sofa eine blockhafte Geschlossenheit. Bei halbhoher Lehne kann durch die Polsterung eine Kurvierung erzeugt werden. Eine Spezialität der Biedermeierzeit ist das Magazinsofa, dessen Lehne mit Schubladen ausgestattet ist.

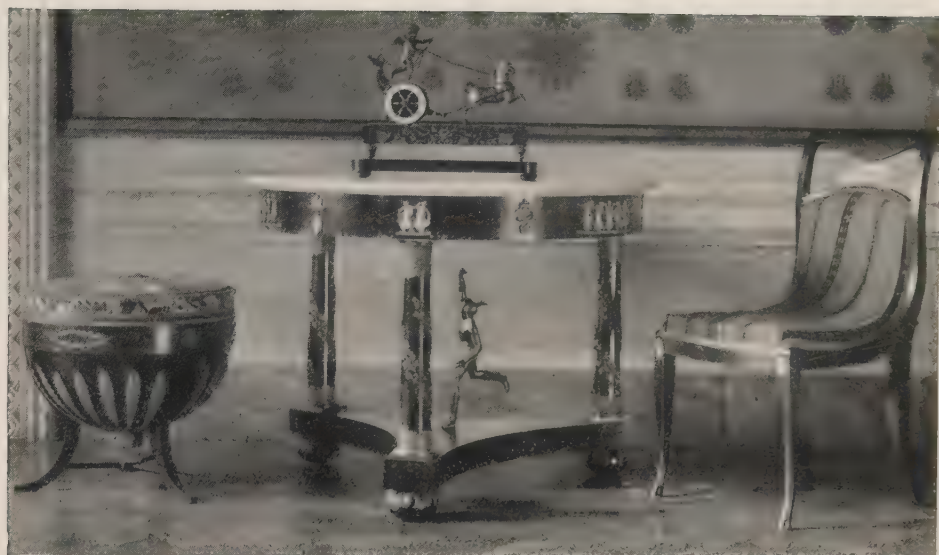
Eine Reihe von Formen teilt das Sofa mit dem Fauteuil. Die Schwere und Starrheit, der tektonisch folgerichtige, klare Aufbau kommt beim Fauteuil besonders deutlich zum Ausdruck. Die Verschmelzung von Lehne, Zarge und Füßen, die noch im Louis XVI-Stil bestanden hatte, hört jetzt auf; die tektonische Abgrenzung der Teile beginnt auch hier. Man kann zwei Arten unterscheiden: bei der einen ist die Zarge als betonte Horizontalschicht durchgeführt, von der sich die Füße, Armlehne und Rücklehne als in sich geschlossene Bildungen absetzen (vgl. Abb. 640 und 656). Für die Vorderfüße werden dann isolierbare, plastische Formen gewählt, der einfache Rundpfosten, nach unten leicht verjüngt, der in Form eines Balusters oder eines Doppelbalusters profilierte Rundpfosten und im späteren Klassizismus häufig die Volute, die mit dem Rücken die Zarge berührt. Die rückwärtigen, die Standfestigkeit garan-



tierenden Füße sind durchweg kantig, leicht geschweift, meist ohne eigenen oberen Abschluß, vielleicht durch eine kleine Volute oder Feldervertiefung oben abgegrenzt. Für die Armlehne stehen in diesem Falle wenige Formen zur Verfügung. Eine großzügige Volute, die je nach dem Wert des Möbels reich geschnitzt ist, oder bei Prunkmöbeln figurale Motive, wie Sphingen und Schwäne, die auf den Flügeln das Polster tragen. Es sind das Formen, die nicht immer vom besten Geschmack inspiriert sind.

Bei der zweiten Art sind die Träger als betonte Form herausgearbeitet (Abb. 657). Die vorderen Füße sind gerade durchgeführt, sie stehen vor der Zarge, manchmal verkröpft, und bilden zugleich die Stütze für die Armlehne. Sie sind dann Träger der Hauptansicht und als solche mit besonderem plastischen Nachdruck durchgeführt: als geschnitzte oder mit Appliken geschmückte, runde oder kantige Pfosten, als abgeflachte Doppelbaluster, als Hermen mit Tierfüßen und Bronzeköpfen. Dazu kommen die extrem plastischen Gebilde, die Percier-Fontaine begünstigten, die geflügelten Löwen und Sphingen. Die Rücklehne mit scharf abgesetzten Ecken ist meist leicht geschweift, hat oft die gleiche Kurve wie das Ruhebett; nur die Rücklehne der bergère ist nach antikem Vorbild abgerundet und muldenförmig mit der Armlehne zusammengezogen. Eine charakteristische Variante, den „fauteuil appelé bergère“, gibt Percier. Die rückwärtigen Füße wieder kantig, geschweift, wie beim antiken Stuhl, um das Nachgeben zu symbolisieren, meist in direkter Fortsetzung der Seitenpfosten angebracht, so daß die ganze Rückenlinie im Profil eine Bogenform erhält. Man hat diese antikischen Formen auch etruskische Stühle genannt. Eine geschmackliche Abnormität sind die Stühle nach Klenzes Entwurf im Herzoglichen Palais in München, bei denen die rückwärtigen Füße als Voluten gebildet sind, die gegenständig sind mit den Voluten der Vorderfüße. Das fürstliche Mobiliar der Empirezeit ist gepolstert. Auch die Polsterung hält sich in ihrer streng abgestochenen Form an das Stilgesetz. Die Qualität der Bezüge richtet sich nach dem Besteller. Beliebt sind Seidendamast mit abgepaßten Musterungen, Wirkteppiche von Aubusson, mit Tieren, Landschaften, Stillleben; auch Petit-point und Kreuzstichstickereien kommen noch vor.

Beim einfachen Mahagonistuhl ist die Lehne durchbrochen. Das ist die einzige Stelle, an der die Erfindungsgabe einigermaßen freies Feld hatte, und so hat man diese Stuhllehnen zu einer wahren Fundgrube ornamentaler Erfindungen gemacht. Muster nach englischem Vorbild, ältere französische und deutsche Erfindungen verbinden sich mit neuen. Unmöglich, auch nur einen geringen Teil im Bilde zu bringen. Die ältere Zeit hat sich die antike cathedra zum Vorbild genommen und Rundlehnen mit konkav gebogenem Spannbrett gebildet. Diese Form ist dann in Deutschland übernommen worden, auch Schinkel bringt sie in seinen Entwürfen, und in der vereinfachten Art bleibt sie bis zum späten Biedermeier. Man hat weiter das Spannbrett verbreitert, abgerundet und mit Volutenenden versehen. In dieser kaum mehr kenntlichen Verflachung des ursprünglichen Vorbildes, die unter anderen Klenze gern anwendet (Abb. 640), bleibt sie bis tief in das 19. Jahrhundert. Noch häufiger ist die geschweifte Lehne, die durch direkte Verlängerung der rückwärtigen Füße gebildet ist. Auch sie verflacht im Laufe der Jahre immer mehr; den oberen Abschluß bildet meist ein Querbrett oder ein balusterförmiger Steg, unter diesem, von einer zweiten Traverse getragen, folgen die abgepaßten, durch-



663. Italienische Empiremöbel  
Villa Reale di Castello bei Florenz

brochenen Muster in einer Mannigfaltigkeit der Erfindung, die hier im einzelnen nicht beschrieben werden kann.

Von der Antike kannte man nur Rundtische, deshalb ist die Mehrzahl der besseren Tische von der Zeit Percier-Fontaines bis zum späten Biedermeier rund. Nur das Material dieser Rundplatte wechselt, die Größe und der Schnitt der Zarge. Wesentliche Unterschiede liegen nur in der Behandlung der Stützen. Natürlich kennt man auch andere Formen. Der Mittelstisch des großen Salons in La Malmaison (Abb. 660), dessen Entwurf von Percier stammt, hat eine achteckige Platte auf einer mit Reliefs dekorierten Zarge. Diese wird getragen von acht balusterförmigen Bronzesäulen, die auf einem sternenförmigen Sockel stehen. Im Stuttgarter Schloß steht eine prunkvolle achteckige Anrichte, die an dieses Beispiel erinnert. Ähnliche Produkte eines durchaus plastisch empfindenden Stiles sind ferner die wenigen rechteckigen Prunktische, wie ein monumentaler Tisch auf vier Karyatiden in Grand-Trianon, der von Jacob gefertigt ist, oder Schreibtische in Fontainebleau, die in Erinnerung an Antike und Renaissance-vorbilder geflügelte Löwen als Stützen haben. Diese monumentalen Prunkmöbel sind die Ausnahme. Die Reduktion auf die einfachste Form, Platte und Stütze, ist durchgehendes Gesetz.

Der Konsoltisch in seiner klassisch-antikischen Reduktion besteht aus einer Platte, die auf reich dekorierten Stirnwänden ruht. Diese Stirnwände haben als Hauptmotiv einfache Voluten oder geflügelte Löwen; das antike Vorbild im Hause des Cornelius Rufus in Pompeji wurde immer gerne imitiert (vgl. Abb. 26). Dazu kam eine Fußplatte, eine Sockelplatte; später wurden die Wangen durch vier Stützen ersetzt, von denen die vorderen reicher gestaltet sind. Beim prunkvolleren Tisch hat die Zarge noch Bronzeappliken oder Verzierungen im Relief. Rückwärts ist zwischen die Füße meist eine

Spiegelscheibe gespannt. Man will die Wand negieren und die plastischen Stützen zeigen. Als Stützen verwendet die Zeit des Empire auch bei Rundtischen, Tischkonsolen und Geridons, wie bei Konsoltischen, figürliche Plastik. In erster Linie geflügelte Sphingen. Wuchtige geflügelte Löwen mit stilisierten Fratzen (*chimaires*) sitzen wie Wachhunde vor einer balusterförmigen Mittelstütze (Grand-Trianon). Kleine, geflügelte Löwen, die auf dem Rücken Säulen tragen, sind bei Percier-Fontaine zu sehen. Spezialitäten von gesuchter Seltsamkeit sind die mehrfach erwähnten Löwenhermen, Löwenfüße, die oben mit geflügelten Frauenleibern enden (Konsoltische in Fontainebleau und in Grand-Trianon). Sie sind aber keine neuen Erfindungen, sondern Nachbildungen antiker Muster, die heute im Museum in Neapel stehen (vgl. Abb. 25). Gerade diese einfüßigen Fabelwesen, die Percier wieder in Mode brachte, haben sich die Liebe der Epoche erkungen. Klenze hat damit die Königsbauzimmer der Münchner Residenz bevölkert; an Rundtischen, Konsoltischen und selbst am Thron treiben sie in mannigfachen Variationen ihr Unwesen. Im Hôtel Beauharnais und im Würzburger Schloß an einer Garnitur von Raab (Abb. 661) sind diese Sphingen von flügel Schlagenden Schwänen vertrieben worden, und an anderen Orten hat sich der Greif eingenistet. Die Zukunft hatten aber nicht die reichen plastischen, sondern die einfachen Formen für sich: die Stelen mit antiken Köpfen, die zuerst bei Percier-Fontaine auftauchen und dann in alle Staaten mit Empirekultur wandern, mehr noch die Säulen und Pfeiler mit Bronzekapitälern und Bronzebasen. Die Spätzeit hat die strenge Architektonik wieder aufgelockert. In der Biedermeierzeit ist der Tischfuß ein polygoner Schaft mit Einschnürungen. Er steht auf einem Sockel mit Volutenfüßen. Will man etwas Vornehmes daraus machen, dann wird er reich profiliert, mit Schnitzwerk von Akanthusblättern ausgestattet. Hat der Kunstschreiner noch weitere Aspirationen, so ersetzt er ihn durch Bildungen von fragwürdigem Geschmack, durch Lyren, die schon die Zeit von Percier-Fontaine bei Toilettetischen verwendet hatte. Die Füße an kleinen Rundtischen sind noch freier gestaltet. An einem Wiener Möbel der Zeit um 1800 (Folnesicz, Tafel 45) sind Hermen mit Tierfüßen, gekrümmt, wie die Geißfüße der Rokokozeit.

Das komplizierte Toilettetischchen des 18. Jahrhunderts, das elegante Boudoirmöbel, ist jetzt unmodern. (Ein verspäteter Nachläufer in Wien aus der Zeit um 1820 ist ein Pfeilerschrank, der in der oberen Schublade die Requisiten für die Dame enthält.) Andere Modelle für eine „Toilette d'homme“, Tische auf Säulen mit Schubladen, die die Waschutensilien enthalten, mit Marmorplatte, auf der der Spiegel fixiert ist, zeigt das Album de la Mesangère. Sonst hat sich der Tisch in seine Bestandteile aufgelöst. Die vornehme Dame der Empirezeit benötigt den Frisiertisch und das Lavabo, das ist der Waschtisch. Aber diese Übersetzung klingt grob bei dem kleinen Möbel, das gerade in seiner antikischen Steifheit ungemein zierlich wirkt. Ein antiker Dreifuß auf einem Sockel, meist mit geflügelten Schwänen endigend, trägt oben das kleine Becken und unten, in einem Stellbrett, das Kännchen. Übergroße Reinlichkeit wurde nicht gefordert. Das große Waschgeschirr war entbehrlich. Die antike, plastische Form haben wieder Percier-Fontaine zuerst eingeführt (Fontainebleau, Abb. 637). Als Frisiertisch konnte dann im Notfall jeder beliebige Tisch verwendet werden. Es wurde nur mit einem stehenden, in Scharnieren drehbaren Spiegel versehen, der dem englischen Spiegel gleicht (Abb. 664). Der Spiegelständer hat in der besseren Ausführung die Form eines





664. Toilettentisch in Grand-Trianon

Köchers, einer Fackel und trägt Bronzearme für die Kerzen. Der eigentliche Frisiertisch hat eine rechteckige Marmorplatte, die auf Säulen, auf lyraförmigen oder x-förmig gekreuzten Füßen ruht; der Spiegel ist unmittelbar mit der Platte verbunden.

Auch dieser Spiegel erhält eine plastische, monumentale Form. Es ist bezeichnend für eine Zeit, die die klare Formanschauung liebt, daß man sich nicht mehr mit den kleinen oder halbhohen Spiegeln der Rokokozeit begnügt, die in jedem Fall nur einen Formenausschnitt zeigen, sondern nach dem großen Standspiegel verlangt, der die ganze Figur bis zu den Füßen wiedergibt. Der frühe Klassizismus war mit Spiegeln in Vertäfelungen vorangegangen. Dieser große Standspiegel, für den schon Röntgen gute Beispiele bringt, die Psyche, erhält die klassische Form durch Percier-Fontaine. Die

Träger sind plastisch durchgeführt: Schäfte in Akanthushülsen auf einem Sockel, in Schalen endigend, aus denen geflügelte Schwäne hervorgehen. Wie dann die Plastik dieser Schäfte immer mehr reduziert wird, bis schließlich die einfache Stange auf einem Sockel bleibt, dieser Prozeß der Umformung braucht nicht bis in die Einzelheiten verfolgt zu werden. Die gleiche Dekoration der Schäfte zeigt ferner der Ofenschirm, der Wandschirm, und der „stumme Diener“. Die simplen Gestelle haben in Wien wieder eine lustige Form erhalten. Ein birnenförmiges Möbel aus drei Voluten auf Vasenfuß befindet sich im Museum für Kunst und Industrie.

Noch sind einige spezielle Möbel zu notieren, deren Aufbau in der Beschreibung der Haupttypen schon angemerkt wurde. Die Blumentische (*jardinières*), die besonders groß und prunkvoll ausgestattet wurden, weil man in der strengen Stilistik des Raumes die Natur als Kontrast brauchte (vergleiche auch Abb. 639). Bei Percier-Fontaine sind Entwürfe für mehrgeschossige Etageren, von denen die obere als Vogelkäfig gebildet ist, während im Unterbau, in Form einer großen Schale nach Beispiel des antiken Krater, die Goldfische herumschwimmen. Unter die Möbel sind auch die großen Standuhren zu rechnen, deren Gehäuse nach wie vor an die Stilistik der Zimmerausstattung angepaßt wird, weiter die Klaviere, die damals zudem technisch vervollkommen worden sind.



Georg Friedrich Kersting, *Die Stickerin*. 1810. Weimar, Schloßmuseum





## DAS 19. JAHRHUNDERT

### SCHLUSS

Um 1830 ist die Periode des Klassizismus abgeschlossen. Die Julirevolution ist nicht nur in politischer Beziehung ein Endpunkt. Der Klassizismus ist die letzte große Stilepoche geblieben. Wenn auch die künstlerischen Qualitäten nicht immer überzeugen, wenn auch vieles nachempfunden und gesucht wirkt, die ganze Periode erscheint uns doch als eine Einheit, weil hinter der Kunst noch eine geschlossene Weltanschauung steht. Der gleiche Rhythmus geht durch alle Äußerungen der Kunst und des Lebens. Von der Kleidung zum Möbel, vom Möbel zum Haus führt eine direkte Linie. Es gibt noch eine Gesellschaft, die den Ton bestimmt. Es war die letzte, die Stil hatte.

Diese Einheit geht in der Folgezeit verloren. An Stelle der schöpferischen Kraft tritt die Bildung, die Anschauung wird durch die Theorie ersetzt. Der Weltanschauungshorizont wird zum Atelierhorizont. Fragen der Technik und des artistischen Geschmäckertums bestimmen das Kunstwerk. Das Möbel wird aus dem fruchtbaren Boden der Stammeskunst, der nationalen Kunst herausgerissen. Gleichzeitig mit der Schöpfung einer Weltliteratur beginnt ein bewußter Prozeß der Internationalisierung. Er ist heute fast zum Abschluß gelangt. So wie die Weltstädte uniformiert sind, wie die europäische Kultur, die Mode die Welt erobert haben, ist auch das Möbel international, ein Allerweltsmöbel, ein Zivilisationsprodukt geworden. Die Fragen der Vereinheitlichung, der Normierung, der Typisierung sind schon in den Vordergrund getreten und sie werden noch mehr Interesse fordern. Der Ebenist ist ausgestorben. Kaum daß überall der Architekt das Möbel für seine Aufgaben in Anspruch nimmt.

Glaubt man in der Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts, der einzigen Kunst von allgemeinem Interesse, noch eine bestimmte Logik der Entwicklung zu sehen, die Geschichte des Möbels ist seit den dreißiger Jahren das Bild einer unheilvollen Verwirrung. Vollkommen entwurzelt, gibt man sich einer leeren Stil-Imitation hin. Eine Mode löst die andere ab. Zunächst scheint noch ein gewisser Kausalnexus vorhanden. Das Neurokoko der Restaurationszeit in Frankreich, der Stil Louis Philippe, holt seine Legitimierung aus einer politischen Reaktion. Man greift auf die Kunst der rechtmäßigen Vorfahren des Königs im 18. Jahrhundert zurück und gibt damit dem inneren Widerstand gegen die Alleinherrschaft des Klassizismus die Sanktionierung. Von Frankreich aus hat dieses Neurokoko auf die übrigen Länder des Kontinents übergegriffen. In der Kaiserstadt Wien ist der Stil zu einer virtuosen Spezialität entwickelt worden.

Parallel mit dieser Mode aber liefen andere Strömungen. In Deutschland und in England war aus rein literarischen Ideen der Romantik eine gotische Mode erwachsen. Der Ursprung geht weit zurück, bis in die Frühzeit des 18. Jahrhunderts in England. Von hier aus ist sie nach Deutschland gekommen und gleichzeitig mit dem Klassizismus ausgebreitet und sie hat sich bis in die siebziger Jahre als eigene „Schule“ gehalten. Sie hatte dankbar Anregungen aus anderen Epochen aufgenommen; sie hatte

auch versucht, durch „Vermählung“ des griechischen und germanischen Stiles einen neuen Stil zu erzeugen, der besser als beide und so vollkommen sein sollte. Schließlich löste eine papierene Theorie die andere ab, und im Möbel kam der „Formenschatz“ der verschiedensten Stile zu seinem Recht. Die Publikationen über die großen Weltausstellungen, die seit der Londoner von 1851 nacheinander den Überblick über eine Zeitspanne gaben, bieten das Bild vollständiger Ratlosigkeit. Nachahmungen europäischer und außereuropäischer Vorbilder werden dem Publikum zur Auswahl vorgesetzt. In dieser Vielseitigkeit lag das Eingeständnis des künstlerischen Tiefstandes. Darüber konnte keine pompöse Aufmachung hinwegtäuschen. Die Kritik Gottfried Sempers an den Resultaten der Londoner Ausstellung von 1851 hat das Augenmerk auf die Wurzeln des Übels gelenkt. Die Reform des kunstgewerblichen Unterrichts als Basis der Reorganisation der handwerklichen Arbeit hat Semper während seiner Verbannung in London in die Wege geleitet. Das Gewicht seiner Persönlichkeit hat diesen Bestrebungen, die er durch eine materialistische Theorie klärte und durch die Praxis festigte, internationale Bedeutung gegeben.

Durch Sempers Einfluß schien von den sechziger Jahren an der „konstruktive“ Stil der Renaissance das allgemeingültige Vorbild zu werden. In Deutschland hat dann nach dem Kriege von 1870/71 das neuerwachte Nationalbewußtsein die deutsche Renaissance, „unserer Väter Werke“, als die vorbildliche nationale Kunst entdeckt, der die Unentwegten bis in unser Jahrhundert hinein treu geblieben sind. Die Alleinherrschaft dauerte nicht lange. Von den achtziger Jahren an wurden in rascher Folge die späteren Perioden des Barock, Rokoko, Klassizismus durchlaufen, bis man um 1900 wieder glücklich am Biedermeier angekommen war. Frankreich hat an der Imitation der „klassischen“ Möbelstile des 18. Jahrhunderts, vom Louis XV bis zum Empire, festgehalten. Nur England hat aus einem inneren Bedürfnis heraus an die Tradition der großen Vorbilder des 18. Jahrhunderts angeknüpft. Die reaktionären Tendenzen standen hier im Dienste einer reformatorischen Bewegung, deren Ziel nicht Steigerung des Luxus, sondern die Neugestaltung des bürgerlichen Hauses und die künstlerische Durchbildung der Ausstattung, deren Forderung die künstlerische Qualitätsarbeit auch im einfachen Hausrat war. Das sachliche, bürgerliche Mobiliar des englischen 18. Jahrhunderts ist die Brücke zur Einsicht in die modernen Forderungen geworden. Das Gefühl für Einfachheit, Echtheit, Sachlichkeit ist durch das Vorbild geweckt, gesteigert worden.

Die englische Reformbewegung war der Sauerteig für die Entwicklung der Moderne. Die fruchtbaren Ideen wurden in Belgien, Holland, Deutschland aufgegriffen und weiterentwickelt. Die Reihenfolge der Namen entspricht annähernd der geschichtlichen Abfolge, in der die einzelnen Völker in die künstlerische Bewegung eingegriffen haben. In Belgien, dann in Deutschland und den übrigen Ländern ist eine neue Ornamentik entwickelt worden, die mit den einfachen Mitteln einer vergeistigten, psychologisch ausdrucksfähigeren Linie die Funktionswerte zum Ausdruck bringen wollte (Jugendstil). Sie hat sich nicht halten können, weil sie zu spielerisch war, weil sie besonders im Kunstgewerbe versagte. Resultate des dekorativen Linienstiles sind in den tektonisch empfundenen neuen Stil übergegangen. Von der Einzelform griff man über zur Gesamtform, vom Möbel zum Raum. Die Synthese aller Reformideen auf dem Gebiete des



modernen Kunstgewerbes hat Deutschland gegeben, das konsequent die neuen Gedanken zu einem gewissen Abschluß gebracht hat. Die zielsichere Klarheit, mit der die neuen Probleme angegriffen werden, gibt Gewähr für Leistungen von bleibendem Wert. In den übrigen Ländern, Frankreich, England, ist die Tradition immer noch übermächtig. Auf der Ausstellung Paris 1925 hat die Retrospektive überwogen. Man ist jetzt daran, die ererbten Typen im modernen Sinne umzugestalten, und ist dabei zu sehr geschmackvollen Lösungen gekommen. Bei den Modernen in Frankreich und England ist der Einfluß von Deutschland und Holland nicht zu verkennen.

Das Stilproblem im modernen Kunstgewerbe ist in Deutschland von Anfang an als architektonisches Problem angefaßt worden. Die Einheit des Raumes mit seiner ganzen Ausstattung gibt die Grundlage, die die Form des Möbels bestimmt. Auch das Möbel ist ein architektonischer Wert und erhält seine Form wie eine architektonische Lösung. Einfachheit, Sachlichkeit und Gediegenheit sind immanente Forderungen. Die Kastenmöbel sind Kuben mit glatter Wandung, gestellt auf die Wirkung der Proportionen, die übrigen Möbel sind auf die einfache Zweckform im Sinne der Moderne reduziert, wobei die elementaren Gegensätze der Horizontalen und Vertikalen herausgearbeitet sind. Das Korrelat dieser Einfachheit und Sachlichkeit bildet die Gediegenheit, die Qualität der Arbeit, die handwerkliche Vollendung unter Ausnutzung der modernen, technischen Verfahren, die Eleganz der Ausführung, die durch die Kostbarkeit des Materials, der fremden Hölzer mit Einlagen selbst verwöhnten Bedürfnisse entgegenkommt. Klarer wird die Charakteristik der führenden Richtung – daneben gibt es wie immer Imitatoren und Hypermoderne, die Primitivität auf die Fahne geschrieben haben –, wenn wir die negativen Stilcharakteristika berühren. Es fehlen fast ganz die Anlehnungen an architektonische, für den Stein erdachte Formen, die Säulen, Gebälke, Gesimse; selbst die abschließenden Profile sind oft weggelassen. Es fehlt der ganze Apparat historischer Reminiszenzen, der nach Anschauung des 19. Jahrhunderts dem Möbel den künstlerischen Wert gegeben hatte. Es fehlt fast ganz die Ornamentik. Die Reaktion gegen die sinnwidrige lineare Dekoration der vorhergehenden Zeit war verständliche Einseitigkeit. Man beginnt zwar, auf die Flächen des Möbels eine leichte Ornamentik zu streuen, die im Ausdruck – nicht in der Form, die selbständig, wenn auch nicht originell bleibt – fast an das Rokoko erinnert, aber notwendig erscheint der Dekor noch nicht, nur als Zutat, nicht aus der schöpferischen Durchdringung der Aufgabe erwachsen.

Der Bruch mit der Tradition ist von den Wortführern der modernen Bewegung als primäre Forderung auf die Fahne geschrieben. Wir haben diese Forderung auf unserem Gang durch die Geschichte des Möbels schon öfter gehört. Auch das Suchen nach Wahrheit und Sachlichkeit mit allen weiteren Folgerungen, die Betonung des Logischen in der Konstruktion, die Ableitung der Formen aus Werkstoff und Zweck, aus der Funktion, die Symbolisierung des Tektonischen sind an sich nicht neu. Schon Semper hat sie theoretisch klar formuliert, in den Ausführungen bei Percier-Fontaine sind sie enthalten, und wenn wir weiter zurückgehen, sehen wir sie im wahlverwandten englischen und holländischen Möbel schon verwirklicht. Jede Zeit hat diese Forderungen anders interpretiert. Der Stil einer Zeit wird aber nicht aus artistischen Programmen geboren, er ist das Resultat einer veränderten Weltanschauung.

Mit den Stilen der Vergangenheit läßt sich der moderne Stil nicht vergleichen. Es fehlt ihm die Wirkung in die Breite und die Tiefe. Er ist zu neutral und zu rationell, er ist zu bewußt und zu abstrakt; er repräsentiert keine bestimmte Gesellschaftsschicht, kaum eine Individualität. Es fehlt ihm nicht die Logik, aber es fehlt das Überzeugende, das zum Beispiel jedes alte Möbel als Selbstverständlichkeit aufweist. Er ist nur die Basis, auf der sich ein umfassendes Neues entwickeln kann. Das moderne Möbel ist noch Luxusobjekt wie die moderne Kunst. Es hat die natürliche Verbindung mit dem Handwerk noch nicht gewonnen, weil es zu sehr Formproblem der Architektur ist. Es fehlt die Verknüpfung mit der Allgemeinheit. Der eine schmückt seine Wohnung mit den Lappen einer alten Kultur, der andere mit moderner Qualitätsware, die ebenso unpersönlich ist, nur Kunstobjekt, das mit dem Besteller an sich nichts zu tun hat. Die Kunst ist Sache des Künstlers, nicht der Allgemeinheit. Ob sie jemals wieder ihre unbewußte Herrschaft erlangen wird? Es wäre unnötiger Pessimismus, dem Glauben an bessere Zeiten zu entsagen.

LITERATURANGABEN  
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN  
REGISTER





## LITERATURANGABEN

**D**IE folgende Übersicht will und kann kein vollständiges Verzeichnis der wichtigeren Werke und Abhandlungen über Möbel sein, die für dieses Buch eingesehen wurden, – das würde fast einen eigenen Band füllen –, sondern nur ein Leitfaden zur Einführung in die Möbel-Literatur. Von dieser Übersicht aus sind die speziellen Wege leicht zu finden. Genannt sind in erster Linie die neueren Quellenwerke, die letzten Spezialabhandlungen und die leicht zugänglichen Abbildungswerke, die notwendige Ergänzungen zu unseren Ausführungen bringen.

### ALLGEMEINE LITERATUR

- MEYER, A. G., und GRAUL, RICHARD, Tafeln zur Geschichte der Möbelformen. Leipzig 1902 ff. (Das einzige, systematisch angelegte, wissenschaftliche Möbelwerk.)
- VIOLLET-LE-DUC, Dictionnaire raisonné du mobilier Français de l'époque Carolingienne à la Renaissance. 2 Bde. Paris 1872.
- HAVARD, HENRI, Dictionnaire de l'ameublement. Paris 1887.
- GAY, VICTOR, Glossaire archéologique. I. Paris. 1887. II. bearb. von H. Stein und M. Aubert. Paris 1928.
- CHAMPEAUX, A. DE, Le Meuble. Bibliothèque de l'enseignement des beaux Arts. Paris. (1885.) (Alle drei veraltet, aber für Detailnachrichten noch wichtig.)
- LEHNERT, G., Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Berlin o. J.
- SCHMIDT, ROBERT, Möbel. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Berlin 1928<sup>5</sup>.
- SCHMITZ, HERMANN, Das Möbelwerk. Berlin (1926).
- LUTHMER, FERDINAND, und SCHMIDT, ROBERT, Deutsche Möbel der Vergangenheit. Leipzig 1923.
- HELLWAG, FRITZ, Geschichte des deutschen Tischlerhandwerks. Berlin 1924.
- SCHERER, CHRISTIAN, Technik und Geschichte der Intarsia. Leipzig 1891.
- MACQUOID, PERCY, und EDWARDS, RALPH, A history of English Furniture. London 1904 f.
- MACQUOID, PERCY, und EDWARDS, RALPH, The Dictionnary of English Furniture I-III. London 1924-29.
- BRACKETT, OLIVER, Englische Möbel. Berlin 1927.
- MOLINIER, EMILE, Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie du V<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Bd. II u. III. Paris (1897). (Veraltet, aber noch nützlich.)
- YSENDYCK, J. VAN, Documents classés de l'art dans les Pays bas. Anvers 1880.

### ANTIKE

- SEMPER, GOTTFRIED, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Frankfurt 1860.
- COHN-WIENER, ERNST, Das Kunstgewerbe des Ostens. Berlin (o. J.).
- RICHTER, GISELA, M.-A. Ancient furniture. A history of Greek, Etruscan and Roman furniture. Oxford 1926. (Mit ausführlichen Literaturangaben.)
- BLÜMNER, HUGO, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. II. Leipzig 1879.
- BEYLIÉ, L. DE, L'habitation Byzantine. Grenoble, Paris 1902.

## MITTELALTER UND SPÄTGOTIK

- FALKE, OTTO v., Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance. Stuttgart 1924. (Gundlegendes Werk mit Angabe älterer Literatur.)
- HEYNE, MORITZ, Das deutsche Wohnungswesen von den ältesten geschichtl. Zeiten bis zum 16. Jahrhundert. Leipzig 1899.
- STEPHANI, K. G., Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung. I. u. II. Leipzig 1902-03.
- LEHMANN, H., Ein gotischer Tisch. Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. 34. (1926.) S. 58.
- WÄLCHER-MOLTHEIN, ALFRED v., Burg Kreuzenstein. Wien 1914.
- WÄLCHER-MOLTHEIN, ALFRED v., Die spätgotischen Schränke in den österreichischen Alpen. Cicerone 1926. S. 243.
- VOGELSANG, W., Catalogus van de Meubelen in het Nederlandsch museum te Amsterdam. 1913. (Mit ausführlicher Einleitung.)
- ROE, FRED, Old oak Furniture. London 1905.
- CLIFFORD, SMITH, H., Catalogue of English Furniture and Woodwork. (Katalog des Victoria and Albert Museum.)
- CESCINSKY, HERBERT and GRIBBLE, E. R., Early English Furniture and Woodwork. London 1922.
- LLOYD, N., Medieval wainscoting and the development of the linen panel. Burlington Magazine. 1928.
- FELICE, ROGER DE, Le Meuble Français du moyen-âge à Louis XIII. Paris o. J.

## VON DER RENAISSANCE ZUM BAROCK

### ITALIEN

- BODE, WILHELM v., Das italienische Hausmöbel der Renaissance. Leipzig 1902.
- SCHOTTMÜLLER, FRIDA, Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance. Stuttgart. 1926<sup>2</sup>.
- SCHUBRING, PAUL, Cassoni. Truhen und Truhnenbilder der italienischen Renaissance. Leipzig 1915. (Erschöpfende Monographie.)
- PEDRINI, AGOSTINO, L'ambiente, il mobilio e le decorazioni del Rinascimento in Italia. Torino 1925.
- TINTI, MARIO, Il mobilio Fiorentino. Milano. Roma. (1928.)
- SCHIAPARELLI, A., La casa Fiorentina. Bibliotheca storica del Rinascimento IV. Firenze 1903.
- MOLMENTI, POMPEIO, La storia di Venezia nella vita privata. Bergamo 1905.
- MALAGUZZI, VALERI FRANCESCO, La corte di Lodovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento. Milano 1913-20. (Die letztgenannten sind gut fundierte geschichtliche Werke mit Nachrichten über Möbel und Einrichtung.)

FRANKREICH (Lit. s. o.) ferner:

- BONAFFÉ, EDMOND, Le meuble en France au XVI<sup>e</sup> siècle. Paris 1887.
- FUNCK-BRENTANO, L'ameublement Français sous la Renaissance. Paris 1913.

### SPANIEN

- BYNE, ARTHUR and STAPLEY, MILDRED, Spanish interiors and furniture. New York 1928<sup>2</sup>.
- DOMENECH, RAPHAEL und BUEN, LUIS PEREZ, Muebles antiguos españoles. Barcelona (1921).
- ARTINANO, PEDRO, M. DE, Catalogo de Mobiliario Español de los siglos XV. y XVI. y primera mitad del XVII. (Soc. Esp. de Amigos del Arte.) Madrid. 2 A. 1918.
- SPANISH ART., Burlington Magazine Monograph. II. London 1927.
- MAYER, A. L., Alt-Spanien. München 1921.
- JUSTI, LUDWIG, Einleitung zu Baedeker, Spanien.
- GUIMARÃES ALFR. e SARDOEIRA, ALBANO, Mobiliario artistico Português. Porto 1924.

ENGLAND (Lit. s. o.)

- JOURDAIN, M., Furniture and decoration of the early Renaissance. 1500-1650. London.



## NORDAMERIKA

- LYON, IRVING WHITALL, *The colonial furniture of New England*. Boston u. New York 1925.  
LOCKWOOD, LUKE VINCENT, *Colonial furniture in America*. New York 1926.  
HOLLOWAY, EDWARD STRATTON, *American furniture and decoration. Colonial and federal*. Philadelphia 1928.  
HALSEY, R. T. H. and CORNELIUS, CHARLES O., *A handbook of the american wing*. (Metropolitan Museum of art.) New York 1926<sup>3</sup>.  
NUTTING, WALLACE, *Furniture of the Pilgrim Century*. Framingham 1924.  
CORNELIUS, CHARLES O., *Early American furniture*. New York. Century Company 1926.  
THE REIFSNYDEN COLLECTION, *American furniture*. New York, American art Galleries, April 1929.

## DEUTSCHLAND

- FALKE, O. v., *Deutsche Möbel*, s. oben.  
FALKE, O. v., *Peter Flötner und die süddeutsche Tischlerei*. Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen 1916.  
FALKE, O. v., *Die Neugotik im deutschen Kunstgewerbe der Renaissance*. Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen 40. (1919.) S. 75.  
FEULNER, ADOLF, *Der Augsburger Kunstschreiner Lienhart Strohmeier*. Schwäbisches Museum 1927.  
PAZAUREK, G. N., *Zwei süddeutsche Intarsiamöbel von 1579*. Altes Kunsthandwerk. Wien 1927.  
BURCKHARDT, RUDOLF, *Das Basler Büfett der Renaissance- und Barockzeit*. Basel 1915.  
BÖTTIGER, JOHN, *Philipp Hainhofer und der Kuntschrank Gustav Adolfs in Upsala*. Stockholm 1909.  
LESSING, JULIUS, und BRÜNING, ADOLF, *Der Pommersche Kuntschrank*. Berlin 1905.

## HOLLAND UND BELGIEN

- SLUYTERMAN, K., *Huisraad en Binnenhuis en Nederland in vroegere Eeuwen*. s'Gravenhage 1926<sup>2</sup>.  
VOGELSANG, W., *Holländische Möbel im Niederländischen Museum zu Amsterdam*. Leipzig 1909.  
JONGHE, CH. DE, und VOGELSANG, W., *Holländische Möbel und Raumkunst 1650–1780*. Stuttgart o. J.

## SPÄTBAROCK

### FRANKREICH

- ROSE, HANS, *Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660 bis 1760*. München 1922. (Systematische Darstellung.)  
MOLINIER, s. oben.  
FELICE, ROGER DE, *Le meuble Français sous Louis XIV et la Régence*. Paris (1922). (Frisch geschriebene Monographie über das bürgerliche Möbel.)  
GUIFFREY, JULES, *Inventaire général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV. (1663–1715)*. Paris 1887.  
GUIFFREY, JULES, *Artistes Parisiens du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris 1915.  
HESSLING, EGON, *Die Louis XIV-Möbel des Louvre und des Musée des Arts décoratifs*. Berlin 1910.

### DEUTSCHLAND und die anderen Länder

- FALKE, O. v., *Barockmöbel*. Amtliche Berichte der Preußischen Museen. 1919. H. 4.  
SCHMITZ, HERMANN, *Deutsche Möbel des Barock und Rokoko*. Stuttgart 1923.  
SAUERLANDT, MAX, *Norddeutsche Barockmöbel*. Elberfeld 1922.  
ROHDE, A., *Deutsches Kunstgewerbe der Barockzeit*. Hamburg 1924. Führer durch das hamburgische Museum IX.  
KOHLSHAUSEN, H., *Holländisches Kunstgewerbe*. Hamburg (o. J.). Führer durch das hamburgische Museum VIII.  
CUNY, G., *Danziger Barock*. Frankfurt 1927. (Abbildungswerk.)  
JENSEN, CHRIST. AXEL, *Danmarks Snedkere og Billedsnedere. 1536–1660*. Kobenhavn 1911.

## ROKOKO

### FRANKREICH

- VIAL, H., MARCEL, A., GIRODIÉ, A., Les artistes décorateurs du bois. I. (1912.) II. (1922). Paris. (Lexikon der Ebenisten.)
- SALVERTE, F. DE, Les Ebénistes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris 1927<sup>2</sup>. (Maßgebendes Lexikon.)
- BALLOT, J., Charles Cressent, sculpteur, ébéniste, collectionneur. Paris 1919.
- FEULNER, ADOLF, Cressent furniture in the Munich Residenz. Burlington Magazine. 1926, S. 286.
- FEULNER, ADOLF, Jean François Oeben. Belvedere. Wien 1925, Nr. 31.
- FEULNER, ADOLF, Französische Möbel in Deutschland. I. Pantheon, München 1929.
- MAC COLL, D. S., French Eighteenth Century Furniture in the Wallace Collection. Burlington Magazine 1922. 1923. 1924. (Wertvolle Einzeluntersuchungen über französische Ebenisten.)
- FELICE, ROGER DE, Le meuble Français sous Louis XV. Paris o. J. (Behandelt das bürgerliche Möbel.)
- CLOUZOT, HENRI, Les meubles du XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris o. J. (Allgemeine Einführung.)
- GRAUL, RICHARD, Das XVIII. Jahrhundert. Dekoration und Mobiliar. Berlin 1903.
- Im Text sind Kataloge und Abbildungswerke abgekürzt zitiert. Die Nummern neben einem Möbel beziehen sich auf folgende Auflagen.
- DREYFUS, CARLE, Musée du Louvre. Mobilier du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris 1922.
- DREYFUS, CARLE, Le Mobilier français (au Louvre). 2 albums. Paris o. J.
- WILLIAMSON, E., Les meubles d'art du mobilier national. Paris 1883.
- BRACKETT, O., Catalogue of the Jones collection. I. Furniture. London 1922.
- MAC COLL, D. S., Wallace collection. Objects of art. London 1924.
- ROCHE, DENIS, Le mobilier Français en Russie. Paris (1913).
- LAKING, FRANÇIS, The Furniture of Windsor Castle. London 1905.

### ITALIEN

- MORAZZONI, GIUSEPPE, Mobili Veneziani del 700. Milano-Roma 1927.
- MIDANA, ARTHURO, L'arte del legno in Piemonte nel sei e settecento. Torino 1924.
- MOIEMENTI s. oben.
- IL SETTECENTO ITALIANO. Catalogo generale della mostra. Venedig 1929.

### DEUTSCHLAND

- FEULNER, ADOLF, Bayrisches Rokoko. München 1923.
- FEULNER, ADOLF, Eine Kommode nach Entwurf von Cuvilliés. Festschrift für J. Braun. Troppau 1930.
- FEULNER, ADOLF and REMINGTON PRESTON, Examples of South German Woodwork in the Metropolitan Museum. Metropolitan Museum studies, New York 1930. S. 152.
- BOLL, WALTER, Bamberger Kunstschreiner der Regencezeit. Cicerone 1923, S. 72.
- FÖRSTER, C. F., Kambli bei Thieme-Becker, Kunstlexikon XIX, 492.
- KREISEL, HEINRICH, Karl Maximilian Mattern. Ein Würzburger Kunstschreiner des 18. Jahrh. Cicerone 1923.
- KREISEL, HEINRICH, Die Innenausstattung des Hauptstockes der Fürstbischöfl. Residenz zu Würzburg. Würzburg 1922. (Dissertation).
- HUTH, HANS, Abraham und David Röntgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt. Berlin 1928.
- ZWEIG, MARIANNE, Wiener Bürgermöbel aus der Theresianischen und Josefinischen Zeit. Wien 1922.

### ENGLAND IM 18. JAHRHUNDERT

- CECINSKY, HERBERT, English Furniture of the 18. Century. London 1919.
- SIMON, CONSTANCE, English Furniture Designers of the eighteenth Century. London 1905.
- ELLWOOD, G. M., Möbel und Raumkunst in England 1680-1800. Stuttgart o. J.
- BRACKETT, OLIVER, Thomas Chippendale. London (1924).

- LAYTON, EDWIN J., Thomas Chippendale. A Review of his life and Origin. London 1928.  
 LENYON, FRANCIS, Furniture in England from 1660–1760. London 1924<sup>2</sup>.  
 JOURDAIN, M., English Decoration and Furniture of the later XVIII. and early XIX. centuries. 1750  
 —1820. London (1922).  
 SLOMANN, WILHELM, Chinesische Möbel des 18. Jahrhunderts. Pantheon, München 1929.  
 ROCHE, ODILON, Chinesische Möbel. Stuttgart 1924.

## NORDAMERIKA

- Literatur s. oben; ferner:  
 NUTTING, WALLACE, Furniture treasury. New York 1928.  
 CORNELIUS, CHARLES O., JOHN TOWNSEND, An eighteenth century cabinet-maker. Metropolitan  
 Museum studies. 1928.  
 CORNELIUS, CHARLES O., The furniture master pieces of Duncan Phyfe. New York 1922.  
 THE REIFSNYDER COLLECTION. 1929. (S. o.)

## ÜBERGANG ZUM KLASSIZISMUS. STIL LOUIS XVI.

- Literatur zum vorigen Kapitel; ferner:  
 FELICE, ROGER DE, Le meuble Français sous Louis XVI et sous l'Empire. Paris o. J. (Behandelt das  
 bürgerliche Möbel.)  
 LEFUEL, HECTOR, Georges Jacob. Paris o. J.  
 FEULNER, ADOLF, Eine Prunkgarnitur von Georges Jacob. Cicerone 1926.  
 RICCI, SEYMOUR DE, Der Stil Louis XVI. Mobiliar u. Raumkunst. Stuttgart 1913.  
 HESSLING, W., Der Louis XVI-Stil in der Kunsttischlerei usw. Berlin 1906.  
 HESSLING, E. u. W., Die Louis XVI-Möbel des Louvre. Berlin o. J.  
 FEULNER, ADOLF, Frühwerke von David Röntgen. Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst. 1924,  
 S. 274.  
 HUTH, HANS, Abraham und David Röntgen (s. o.).  
 FUHSE, F., Vom Braunschweiger Tischlerhandwerk. Stobwasserarbeiten. Braunschweig 1925.  
 NEUMEYER, ALFRED, Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts  
 Repertorium f. Kunstwissenschaft. 49. (Berlin 1928) S. 75.  
 BÖTTIGER, Konigl. Hofschattulmakaren och ebnister Georg Haupt. Stockholm 1901.  
 BÖTTIGER, Konstsamlingarna a de svenska kungliga slotten. Stockholm.  
 FISCHER, ERNST, Konigl. Slottnickaren och Schattulmakaren Gottlieb Iwersson. Göteborg 1916.  
 SLOMANN, W., Das Königliche Möbelmagazin in Kopenhagen. Pantheon, München 1928, S. 300.

## KLASSIZISMUS, EMPIRE, BIEDERMEIER

- Die wichtigeren Stichwerke sind im Text zitiert. Die Abkürzungen im Text beziehen sich auf Werke,  
 die nachher benannt sind.  
 LAFOND, PAUL, L'art décoratif et le mobilier sous la République et l'Empire. Paris 1900.  
 VACQUIER, J., Le style Empire. Paris 1924.  
 HESSLING, EGON, Empire-Möbel. Meisterstücke französischer Kunsttischlerei aus der Zeit Napoleons I.  
 Im Text manchmal abgekürzt mit H.)  
 RIEGEL, A., Möbel u. Innendekoration; in: Der Wiener Kongreß. Wien 1918.  
 SCHMITZ, HERMANN, Deutsche Möbel des Klassizismus. Stuttgart (1923).  
 LUTHMER-SCHMIDT, Empire- und Biedermeier-Möbel. Frankfurt 1922.  
 FOLNESICZ, JOSEF, Innenräume und Hausrat der Empire- u. Biedermeierzeit in Österreich-Ungarn.  
 Wien 1918.  
 MEBES, PAUL, Um 1800. München 1920<sup>8</sup>.  
 DAMMANN, W. A., Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Kunstformenbibliothek 2. Godesberg 1922.



## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

	Seite
1 Einfacher ägyptischer Holzstuhl. London, British Museum .....	12
2 Hölzerner Armlehnstuhl aus Theben. Kairo, Museum .....	13
3 Ägyptischer Schemel. New York, Metropolitan Museum .....	14
4 Hölzerne Bettstelle aus Theben. Kairo, Museum .....	15
5 Ägyptischer Falstuhl. Ebenholz und Elfenbein. Aus dem Grabe Tutanchamons. Kairo, Museum .....	16
6 Ägyptischer Holzchemel der hellenistischen Zeit. Berlin, Altes Museum .....	16
7 Ägyptische Truhe aus Theben. Holz mit farbigen Fayence-Einlagen. Kairo, Museum .....	17
8 Einfacher ägyptischer Holztisch. New York, Metropolitan Museum .....	17
9 Ägyptisches Kästchen aus Theben. Ebenholz und Elfenbein. Kairo, Museum .....	18
10 Kampf zwischen Hund und Katze. Marmorrelief. Athen, National-Museum .....	19
11 Thronende Göttin, aus Unteritalien, um 470 v. Chr. Berlin, Altes Museum .....	20
12 Sitzende Frau. Marmorrelief vom Harpyiendenkmal. London, British Museum .....	21
13 Grabrelief der Hegeso. Athen, Kerameikos .....	22
14 Sog. Thron des Königs Dagobert. Bronze, Gestell antik, Lehne frühromanisch. Paris, National-Bibliothek .....	23
15 Falstuhl auf einem römischen Grabrelief. Avignon, Musée Calvet .....	23
16 Etruskischer Armstuhl. Bronze. Aus Chiusi, 6. Jahrh. v. Chr. Philadelphia, University Museum .....	24
17 Sitzfigur einer vornehmen Dame. Hellenistische Nachbildung eines Originals des 5. Jahrh. v. Chr. Rom, Sammlung Torlonia .....	25
18 Herakles und Athena. Von einer rotfigurigen, attischen Amphora des 6. Jahrh. v. Chr. München, Museum für antike Kleinkunst .....	26
19 Sofa, Rundtisch und geflochtener Stuhl. Teilstück eines spätromischen Sarkophagreliefs. Rom, Lateran-Museum .....	27
20 Plaudernde Frauen auf dem Sofa. Tanagragruppe. London, British Museum .....	28
21 Hellenistisches Bett aus Priene. Bronze. Berlin, Altes Museum .....	29
22 Liebespaar. Terrakottagruppe. Athen, National-Museum .....	30
23 Denkmal der Aufanischen Matronen. 164 n. Chr. Aus der Krypta des Bonner Münsters. Bonn, Provinzial-Museum .....	31
24 Hellenistischer Holztisch. Brüssel, Musée du Cinquantenaire .....	32
25 Dreifußtisch aus Pompeji. Bronze. Neapel, Museo Nazionale .....	33
26 Hellenistischer Tischfuß aus Marmor im Haus des Cornelius Rufus in Pompeji .....	34
27 Frau, Kleider in eine Truhe legend. Terrakottarelieft. Syrakus, Museum .....	34
28 Pult der hl. Radegundis. Um 580 n. Chr. Kloster Sainte-Croix, Poitiers .....	36
29 Sarg eines langobardischen Häuptlings, 8. Jahrhundert. Gefunden in Civezzano (Sugana-Tal). Innsbruck, Museum Ferdinandeum .....	37
30, 31 Titus und Paulus. Miniaturen in Pauli Epistolae. Handschrift der Zeit um 850. Düsseldorf, Stadtbibliothek .....	38, 39
32 Bank aus Alpirsbach. 13. Jahrh. Stuttgart, Schloßmuseum .....	41
33 Goldrelief mit romanischer Bank. Reliquiar von 1230. Quedlinburg .....	42

	Seite
34 Romanisches Chorgestühl im Dom zu Spalato (Teilstück). Anfang des 13. Jahrh. ....	43
35 Spätmittelalterlicher Rundpfostenstuhl aus Baldishol. Oslo, Kunstgewerbemuseum ....	44
36 Maria mit dem Kind. Steinrelief. Erste Hälfte des 12. Jahrh. La Charité sur Loire ....	45
37 Thronende Madonna. Von einem Altaraufsatz um 1160. Erfurt, Dom ....	46
38 St. Matthias. Steinrelief aus Chartres. Um 1150. Paris, Louvre ....	47
39 Maria mit dem Kind. Holz, 1. Hälfte des 12. Jahrh. Paris, Louvre ....	48
40 faltstuhl, angeblich des hl. Ramon. 11. Jahrh. Buchsholz. Roda de Isabena, Kathedrale ...	49
41 faltstuhl, um 1400. Aus dem Dom zu Limburg. Wiesbaden, Museum ....	49
42, 43 Der August – Der Dezember. Reliefs am Portal von San Marco in Venedig (Ausschnitte)	50
44 Lehnstuhl romanischer Form. Aus der Tyldalens Kirche. Österdalene ....	51
45 Pfostenbett auf einem romanischen Minnekästchen des 13. Jahrh. München, Nationalmuseum	52
46 Bett mit Arkaden und Betthimmel. Steinrelief am Westportal in Chartres. Um 1145 ....	53
47 Romanisches Bett. Relief der Vorhalle von St. Pierre in Moissac (Tarn-et-Garonne) ....	54
48 Romanisches Ruhebett. Aus einem Antependium des 12. Jahrh. Barcelona, Museum ....	55
49 Romanische Lärchenholztruhe des 12. Jahrh. Museum S. Valeria ob Sitten ....	56
50 Romanische Truhe des 12. Jahrh. Museum S. Valeria ob Sitten ....	57
51 Romanische Truhe des 12. Jahrh. Lärchenholz mit Kerb- und Hohl schnitt. Museum S. Valeria ob Sitten ....	58
52 Truhe vom Ende des 12. Jahrh. in der Kirche von Millstatt in Kärnten ....	59
53 Zweigeschossiger Kasten. 13. Jahrh. Privatbesitz in Cornella de Conflent, Spanien ....	60
54 Romanischer Sakristeischrank (Seitenansicht) der Kirche von Aubazine (Corrèze, Frankreich)	61
55 Truhnenwand. Niedersachsen, um 1300. Berlin, Schloßmuseum ....	62
56 Gotische Eichentruhe. 14. Jahrhundert. Paris, Musée de Cluny ....	63
57 Lüneburger Eichentruhe. Um 1400, Stollenbretter um 1500. Hamburg, Kunstgewerbemuseum	64
58 St. Georgs-Truhe. Eiche. Um 1380. York, Münster ....	64
59 Bemalter Schrank. Aus Haßbergen bei Osnabrück. 1425. Hamburg, Kunstgewerbemuseum	65
60 Eichene Truhe, ehemals im Kanzleigerichtshof von Durham. England, Privatbesitz ....	66
61 Meister von Flemalle, Die hl. Barbara. Madrid, Prado ....	68
62 Rogier van der Weyden, Verkündigung. Paris, Louvre ....	69
63 Isabella von Bayern, Königin von Frankreich, in ihrem Schlafzimmer. Miniatur aus den Dichtungen der Christine de Pisan, um 1410. London, British Museum ....	70
64 Silberner „Thron des Königs Martin von Aragon“. Um 1350. Barcelona, Kathedrale ....	71
65 Michael Pacher, Geburt Mariä. Nürnberg, Germanisches Museum ....	72
66 Hans von Kulmbach, Geburt Mariä. Sammlung von Pannwitz, Hartekamp bei Haarlem...	73
67 Spätgotischer Schrank mit Faltenwerkfüllung. Brügge, Poterie-Hospiz ....	74
68 Zweigeschossiger Eichenschrank des frühen 16. Jahrh. Früher im Archivsaal des Stadthauses zu Ypern ....	75
69 Flämischer Eichenschrank des 16. Jahrh. Lille, Hospice St.-Sauveur ....	76
70 Zweigeschossiger Schrank des 16. Jahrh. Eiche, geschnitten. Früher Brüssel, Privatbesitz (Buyschaert) ....	77
71 Gotischer Schrank aus Oldenburg, um 1480. Köln, Kunstgewerbemuseum ....	78
72 Zirbelholzschränke mit Flachschnitt. Tirol, um 1500. Sammlung Figdor, Wien ....	79
73 Spätgotischer Schrank mit Wappen des Deutschen Ordens. Eschenfurnier und Schnitzwerk, teilweise bemalt. Schloß Tratzberg, Tirol ....	80
74 Spätgotischer Schrank des späten 15. Jahrh. aus Sterzing. Mit Eschenfurnier, Schnitzerei in Lindenholz, teilvergoldet. Nürnberg, Germanisches Museum ....	81
75 Spätgotischer Schrank mit Wappen der Gienger und Lupin. Von Jörg Syrlin aus Ulm, 1465. Ulm, Städtisches Museum ....	82
76 Spätgotischer Schrank des späten 15. Jahrh. aus Riedenburg, Oberbayern. Eschenfurnier und Ahorn, mit teilweiser alter Fassung und Intarsien. München, Sammlung Böhrer ....	83
77 „Prinz Arthurs Schrank.“ England, um 1500. London, Victoria and Albert Museum ....	84
78 Sakristeischrank aus Feldkirchen in Kärnten. 1521. Wien, Sammlung Figdor ....	85

	Seite
70 Schubladenkasten mit Flachschnitt. 1458 geschnitzt von Meister Ulrich Auer. Pappenheim, Schloß	86
8 Spätgotische Truhe. Süddeutsch, 15. Jahrh., München, Nationalmuseum	87
81 Nordspanische Schubladentruhe des späten 15. Jahrh. Madrid, Sammlung K. Kocherthaler	88
82 Kastilische Brauttruhe. Um 1500. Berlin, Schloßmuseum	88
83 Spanische Truhe mit Lederbezug. Barcelona, Museum	89
84 Truhe der Isabella von Kastilien. Netzartiger Eisenbeschlag auf rotem Grund. Madrid, Sammlung Moreno Carbonero	89
85 Genter Meister um 1500, Bildnis des Chrétien de Hondt. Antwerpen, Museum	90
86 Cotignola, Verkündigung. Früher München, Kunsthandel Böhler	91
87 Stollenschrank aus Nußholz des frühen 16. Jahrh. Mit den Lilien von Frankreich. Aufsatz und Fußbrett ergänzt. London, Wallace Collection	92
88 Waschkasten. Aus Schloß Annaberg, Tirol. Gegen 1500. Wien, Sammlung Figdor	93
89. 90 Oberpfälzischer Meister, Die hl. Evangelisten Johannes und Matthäus. Ehemals München, Sammlung Stricker	94, 95
91 Rheinischer Wandschrank des 15. Jahrh. Teilweise ergänzt. Köln, Kunstgewerbemuseum	96
92 Wandschrank des 15. Jahrh. Aus Schloß Annaberg, Tirol. Wien, Sammlung Figdor	96
93 Niedriger (halbhoher) Schrank mit Eschenfurnier, Intarsienbändern und Liebesinschrift. Aus Landshut in Bayern. München, Sammlung I. Böhler	97
94 Baldachinbett des Rigaud d'Aurelhe von Villeneuve. Um 1510. Paris, Musée des Arts décoratifs	98
95 Spätgotisches Bett mit Flachschnitt aus der Kartause Basel. Um 1512. Basel, Historisches Museum	99
96 Gotisches Bett. Süddeutsch, datiert 1470. München, Nationalmuseum	100
97 Gotischer Tisch des 15. Jahrh. mit Solenhofener Platte. Aus Amberg in Bayern. Berlin, Schloßmuseum	102
98 Spätgotischer Zahltisch mit Flachschnitt, aus dem Augustinerkloster in Basel. Basel, Historisches Museum	103
99 Spätgotischer Tisch mit Wappen des Abtes Heinrich VIII. von Mandach (1497-1529) des Klosters Rheingau. Zürich, Landesmuseum	104
100 Gotisierender Kastentisch, Franken, 17. Jahrh. Wien, Ehem. Sammlung Figdor	105
101 Prunktisch aus Kloster Wettingen, gefertigt für Abt Rudolf Wülflinger (gest. 1445). Zürich, Landesmuseum	106
102 Bemaltes süddeutsches Tischchen. München, Sammlung I. Böhler	107
103 Spätgotischer Tisch mit Intarsien, aus dem Fuggerschloß Schwaz (Tirol). München, Sammlung I. Böhler	108
104 Tisch mit Steinplatte von Tilman Riemenschneider. 1506. Würzburg, Luitpoldmuseum	109
105 Englischer Side-table. Anfang des 16. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum	110
106 Französischer Lehnstuhl des 15. Jahrh. Früher Wien, Sammlung Figdor	111
107 Schweizer Scherenstuhl des 16. Jahrh. Früher Wien, Sammlung Figdor	112
108 Tiroler Scherenstuhl des 16. Jahrh. Früher Wien, Sammlung Figdor	112
109 Trubenbank mit Klapplehne. 15. Jahrhundert, aus Graubünden. Zürich, Landesmuseum	113
110 Trubenbank mit Faltwerk und X-Füllungen. Köln, um 1500. Köln, Kunstgewerbemuseum	114
111 Gotisierende Truhe aus dem Etschgebiet. Mitte des 15. Jh. Früher Wien, Sammlung Figdor	116
112 Certosina-Truhe. Oberitalien um 1500. Berlin, Schloßmuseum	117
113 Gotisierende Truhe aus der Casa Paravicini im Veltlin. Basel, Historisches Museum	117
114 Bemalte Truhe. Toskana, 15. Jahrh. Berlin, Schloßmuseum	118
115 Truhe. Verona, um 1510. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli	119
116 Tischtruhe der Isotta da Rimini. Mittelitalien, um 1460. Früher Wien, Sammlung Figdor	120
117 Hochzeitstruhe mit Strozzi- und Medici-Wappen. Florenz 1512. (Gemälde nicht zugehörig.) Berlin, Schloßmuseum	121
118 Brauttruhe der Herzogin Jacobäa Maria von Bayern, etwa 1522. München, Nationalmuseum	122
119 Venezianischer Saal. (Ausschnitt aus dem Gemälde von Tizian, Ruhende Venus, um 1538.) Florenz, Uffizien	123



	Seite
120 Geschnittze Truhe. Toskana, nach 1550. Paris, Louvre .....	124
121 Gebauchte Truhe. Toskana, um 1550. Florenz, Museo Nazionale .....	124
122 Geschnittze Truhe. Venedig, um 1550. Berlin, Schloßmuseum .....	125
123 Geschweifte Truhe. Mittelitalien, um 1550. Spoleto, Pinacoteca .....	125
124 Florentinische Sitztruhe des späten 16. Jahrhunderts. London, Langton Douglas .....	126
125 Einfache Cassapanca des frühen 16. Jahrhunderts. München, Ehem. Sammlung Frhr. v. Tucher .....	127
126 Florentinische Bank des späten 16. Jahrh. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum .....	128
127 Giuliano Pesello (Carrand-Meister), Schlafstube. Florenz, Casa Buonarroti .....	129
128 Thronstiz des Giuliano dei Medici, Florenz, um 1510. Ehem. Sammlung Demidoff, Florenz	130
129 Cassapanca. Florenz, um 1550. Florenz, Museo Nazionale .....	131
130 Cassapanca aus dem Palazzo Strozzi. Berlin, Böhler .....	132
131 Schlafzimmer, früher im Palazzo Davanzati, Florenz .....	133
132 Florentiner Cassapanca, um 1550. New York, Metropolitan Museum .....	134
133 Kleine Kredenz. Florenz, um 1560. Sockel ergänzt. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum .....	135
134 Sienesische Kredenz. Zweite Hälfte des 16. Jahrh. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum .....	136
135 Cassettone. Florenz, um 1600. Ehem. Florenz, Castello Vincigliata .....	137
136 Zweigeschossiger Schrank. Oberitalien, um 1550. Berlin, Schloßmuseum .....	138
137 Florentiner Tisch mit Klapplatte. Um 1600. Messrs. Goode & Fox, London.....	139
138 Mantuaner Schreibschrank. Um 1500. London, Victoria and Albert Museum .....	140
139 Schreibschrank eines Kardinals Farnese (Papst Paul III?). Lugano, Prinz Friedrich Leopold	141
140 Carpaccio, Geburt Maria. Bergamo, Museum .....	142
141 Bett von 1337. Pistoja, Kirche des Ospedale del Ceppo .....	143
142 Ghirlandajo, Geburt Mariä. 1490. Fresko in Florenz, S. Maria Novella .....	144
143 Venezianischer Meister, Wunder des hl. Antonius. Fresko in Padua, Scuola del Santo ....	145
144 Andrea del Sarto, Geburt Mariä. 1514. Fresko in der Annunziata, Florenz .....	146
145 Floris, Wochenstube. Hannover, Provinzialmuseum .....	147
146 Wagentisch. Florenz, um 1550. Früher Wien, Sammlung Figdor .....	148
147 Florentinischer Wagentisch. Berlin, Bolder .....	148
148 Wagentisch. Florenz, zweite Hälfte des 16. Jahrh. Florenz, Museo Nazionale .....	149
149 Tisch mit geschnitzten Standbrettern. Florenz, nach 1500. Früher Wien, Sammlung Figdor	149
150 Tisch mit Balusterfüßen. Oberitalien, 16. Jahrh. Früher Wien, Sammlung Figdor .....	150
151 Der Strozzi-Schemel. Florenz, 1480. Früher Wien, Sammlung Figdor .....	151
152 Andrea del Sarto-Stuhl. Früher Florenz, Palazzo Davanzati .....	152
153 Schemel. Italien, 16. Jahrh. Früher Wien, Sammlung Figdor .....	153
154 Scherenstuhl des 16. Jahrh. Mit Wappen der Bentivoglio. Paris, Musée de Cluny .....	154
155 Certosina-Stuhl aus dem Palazzo Doria in Genua. New York, Metropolitan Museum .....	155
156 Stuhl mit geschnitzten Füllbrettern. Lombardei (?), um 1600. Florenz, Museo Nazionale ...	156
157 Lehnstuhl. Piemont, Ende des 16. Jahrh. (Vorderes Füllbrett sog. savoyischer Knoten.) Venedig, Kunsthandel Loewi .....	157
158 Prunksessel. Italien, 17. Jahrh. Früher Wien, Sammlung Figdor .....	157
159 Lehnstuhl. Italien, spätes 16. Jahrh. (Lederbezug deutsch, 17. Jahrhundert.) Früher Wien, Sammlung Figdor .....	158
160 Lehnstuhl, Norditalien. 17. Jahrh. Paris, Musée de Cluny .....	158
161 Lehnstuhl. Italien. 17. Jahrh. Paris, Louvre .....	159
162 Lehnstuhl aus Bologna. 17. Jahrh. München, Kunsthandel (A. S. Drey) .....	159
163 Venezianischer Prunkstuhl, um 1600. München, Böhler .....	160
164 Einfacher Stuhl. 16. Jahrh., Florenz. München, Böhler .....	161
165 Dressoir. Beginn des 16. Jahrh. Paris, Musée de Cluny .....	164
166 Dressoir. Datiert 1524. Paris, Musée de Cluny .....	165
167 Dressoir des frühen 16. Jahrh. Paris, Musée de Cluny .....	166
168 Sitztruhe. Mitte des 16. Jahrh. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	167

	Seite
169 Nußholztruhe des frühen 16. Jahrh. Paris, Louvre .....	168
170 Französische Truhe des frühen 16. Jahrh. Florenz, Museo Nazionale. Sammlung Carrand .....	169
171 Chaire, Frankreich, frühes 16. Jahrh. Paris, Musée de Cluny .....	170
172 Jacques Androuet Ducerceau, Entwurf für ein DRESSOIR. Kupferstich .....	171
173 Truhe der Zeit Henri II. Paris, Musée de Cluny .....	172
174 Truhe aus der Normandie. Paris, Musée de Cluny .....	173
175 Renaissanceschrank der Isle de France. Paris, Louvre .....	174
176 Schrank aus Clairvaux. Um 1590. Paris, Musée de Cluny .....	175
177 Südfranzösischer Schrank, wahrscheinlich von Hugues Sambin. Um 1580. Paris, Kunsthandel (Jacques Seligmann) .....	177
178 Renaissancekredenz der Westschweiz. Zürich, Landesmuseum .....	178
179 Kredenz des späten 16. Jahr. Paris, Musée de Cluny .....	179
180 Französische Renaissancekredenz. London, Victoria and Albert Museum .....	180
181 Anrichte der Zeit Henri II. Paris, Louvre .....	181
182 Burgundischer DRESSOIR des späten 16. Jahrh. Genf, Museum .....	182
183 Kabinett des späten 16. Jahrh. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	183
184 Kabinettschrank mit Säulen, aus der Zeit Henri III. Früher Wien, Sammlung Figdor .....	184
185 Wangentisch aus Schloß du Châtelard sur Clarens. Zweite Hälfte des 16. Jahrh. Genf, Museum .....	185
186 Französischer Renaissanceetisch. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	186
187 Nipptisch der Renaissancezeit. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	186
188 Saulettisch des 16. Jahrh. Paris, Musée de Cluny .....	187
189 Nipptisch der Renaissancezeit. Früher Wien, Sammlung Figdor .....	187
190 Chaire der Auvergne. Berlin, Schlossmuseum .....	188
191 Südfranzösischer Nußholzstuhl der Zeit Henri III. München, Sammlung Dr. Gaston Mog .....	189
192 Caquetoire. 16. Jahrh. (mit späterer Polsterung). Paris, Musée des Arts décoratifs .....	191
193 Caquetoire. 16. Jahrh. Paris, Musée de Cluny .....	191
194 Caquetoire. Dattier 1575. Oslo, Museum .....	193
195 Caquetoire. 16. Jahrh. Paris, Musée de Cluny .....	193
196 Caquetoire. 16. Jahrh. Paris, Musée de Cluny .....	193
197 Caquetoire. 16. Jahrh. Paris, Louvre .....	195
198 Caquetoire. 16. Jahrh. Paris, Louvre .....	195
199 Tischstuhl aus Schloß Hurfé bei Lyon. Spätes 16. Jahrh. Früher Wien, Sammlung Figdor .....	195
200 Renaissance-Bett aus Annecy (?). Zeit Henri II. Früher Paris, Sammlung Gavet .....	196
201 Ebenholzkabinett des 17. Jahrh. (Louis XIII-Zeit.) Berlin, Schlossmuseum .....	197
202 Abraham Bosse, Der Schuster. Kupferstich .....	199
203 Französischer Louis XIII-Stuhl. Paris, Louvre .....	200
204 Stuhl der Louis XIII-Zeit. Paris, Musée de Cluny .....	200
205 Spanischer Armlehnstuhl. Um 1600. Früher Wien, Sammlung Figdor .....	202
206 Lehnstuhl in den Zimmern Philipps II. Escorial .....	202
207 Stuhl in den Zimmern Philipps II. Escorial .....	203
208 Lederstuhl des späten 16. Jahrh. Sammlung A. Byne, Madrid. Photo Byne .....	203
209 Stuhl des späten 16. Jahrh. Sammlung A. Byne, Madrid. Photo Byne .....	204
210 Stuhl des 17. Jahrh. Sammlung A. Byne, Madrid. Photo Byne .....	204
211 Spanischer Stuhl des 18. Jahrh. Kunsthandel, München .....	205
212 Faltstuhl Karls V. aus St. Just. Escorial .....	205
213 Einfache Stühle des 17./18. Jahrh. Asturien. Madrid, Museo de Artes Industriales .....	206
214 Kastilische Lederbank. Madrid, Museo Arqueologico .....	207
215 Bank des 17. Jahrh. Sammlung Palencia, Madrid .....	207
216 Katalanische Truhe. Villa nueva, Museo Balaguer .....	208
217 Vargueño des 16. Jahrh. Berlin, Schlossmuseum .....	209
218 Vargueño des 16. Jahrh. Sammlung A. Byne, Madrid. Photo Byne .....	210
219 Schreibkabinett des späten 16. Jahrh. Madrid, Museo de Valencia de Don Juan .....	211

	Seite
220 Kastilischer Aufsatzschrank. Conde de las Almenas, Madrid .....	212
221 Kleiner Kabinettschrank. 17. Jahrh. Sammlung Garcia Palencia, Madrid .....	213
222 Andalusischer Schrank. 18. Jahrh. Sammlung Juan Lafora, Madrid .....	213
223 Spanischer Barocktisch des 17. Jahrh. Madrid, R. Museo de Artes y Oficios .....	214
224 Aragonesischer Tisch des späten 16. Jahrh. Sammlung A. Byne, Madrid, Photo Byne .....	215
225 Aragonesischer Tisch nach französischem Vorbild. Mitte des 16. Jahrh. Sammlung A. Byne, Madrid, Photo Byne .....	216
226 Kastilischer Tisch des 17. Jahrh. Madrid, Museo de Artes Industriales .....	217
227 Kastilischer Seitentisch des 17. Jahrh. Sammlung Juan Lafora, Madrid .....	218
228 Verstellbarer Tisch des 18. Jahrh. aus Kastilien. Sammlung Lafora, Madrid .....	219
229 Spanisches Bett des 18. Jahrh. Sammlung Ricardo Blanco Ciceron, Santiago .....	220
230 Settee mit Pfostenfüßen und Samtbezug, um 1610. Aus Knole Park. Privatbesitz (Lord Amherst), London .....	223
231 Armsessel aus Eiche mit Einlagen. Frühes 17. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum .....	224
232 Kastenstuhl aus Eiche. Mitte des 16. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum .....	224
233 Armsessel aus Eichenholz. Datiert 1682. London, Victoria and Albert Museum .....	225
234 Gepolsterter Eichenholzstuhl. Datiert 1649. London, Victoria and Albert Museum .....	225
235 Stuhltisch aus Eiche mit Wappen der Familie Speke. London, Privatbesitz .....	226
236 Gotisierender Schemel. Um 1550. New York, Metropolitan Museum .....	226
237 Ausziehtisch des frühen 17. Jahrhunderts. London, Victoria and Albert Museum .....	227
238 Verstellbarer Tisch (Gate leg table). London, Victoria and Albert Museum .....	228
239 Englisches Bett der Zeit um 1600. London, Victoria and Albert Museum .....	229
240 Truhe aus Ulmenholz, von James Griffin. Datiert 1639. London, Victoria and Albert Mu- seum .....	230
241 Nonsuch Truhe. Minneapolis, Museum .....	231
242 Schrank mit Schubladen (Eiche, Kastanie, Ebenholz, Elfenbein und Perlmutter), datiert 1653. London, Victoria and Albert Museum .....	232
243 Kabinettschrank aus Eiche, um 1650. London. Messrs. Gregory & Co. ....	233
244 Sideboard mit zwei Schubladen. Nußholz mit Einlagen. Spätes 16. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum .....	234
245 Sideboard, um 1600. New York, Metropolitan Museum .....	235
246 Geschlossene Kredenz. Datiert 1610. London, Victoria and Albert Museum .....	236
247 Press Cupboard. 2. Hälfte des 17. Jahrh. Privatbesitz .....	237
248 Pfostenstuhl. Präsidentenstuhl der Harvard University, Cambridge, Mass. ....	240
249 Amerikanischer Stuhl mit Brettlehnen (Wainscot chair). New York, Metropolitan Museum .....	240
250 Amerikanischer Stuhl mit Rohrgeflecht. Cane chair, spätes 17. Jahrh. Hartford, Privatbesitz .....	241
251 Cane chair, spätes 17. Jahrh. Hartford, Privatbesitz (Mrs. Th. G. Talcott) .....	241
252 Truhe aus Eichenholz mit Kerbschnitzerei. New York, Metropolitan Museum .....	242
253 Truhe mit Schubladen. Hartford, Connecticut, Historical Society .....	242
254 Truhe mit drei Schubladen. Memorial Hall in Deerfield, Mass. ....	243
255 Schreibpult (Scrutoir). New York, Privatbesitz .....	244
256 Kredenz (Press cupboard). Privatbesitz (J. W. Lyon), New York .....	245
257 Verstellbarer Tisch aus Nußholz. New York, Metropolitan Museum .....	246
258 Tisch mit Brettstützen (Butterfly table). New York, Metropolitan Museum .....	247
259 Renaissanceschrank von Peter Flötner. 1541. Nürnberg, Germanisches Museum .....	251
260 Renaissanceschrank mit Flötnerschen Motiven. Nürnberg, Germanisches Museum .....	252
261 Renaissanceschrank mit Wappen der Schenk und Clarer. Aus dem Schloß Mammertshofen. Zürich, Landesmuseum .....	253
262 Eingelegte Nußholztruhe des Meisters H. S. Thurgau. 1551. Berlin, Schloßmuseum .....	254
263 Schreibkabinett, gefertigt 1555 von Lienhart Strohmeier aus Augsburg für Kaiser Karl V. (Geoffinet.) Prinz Bourbon, Madrid .....	255
264 Augsburger Truhe von 1576. München, Nationalmuseum .....	256



265	Schrank, gefertigt 1577 von Clemens Petel zu Weilheim für Kloster Benediktbeuren. Früher München, Privatbesitz .....	257
266	Intarsia-Truhe. Gefertigt 1579 von Andreas Winckle in Stuttgart. Karlsruhe i. B., Landesmuseum .....	258
267	Amerbach-Truhe nach Entwurf von H. Holbein d. J., 1539. Basel, Historisches Museum .....	259
268	Raum aus dem Seidenhof in Zürich, 1592. Zürich, Landesmuseum .....	260
269	Anrichte, geschnitzt von Franz Pergo, 1607. Basel, Historisches Museum .....	261
270	Prunkschrank von 1619, wahrscheinlich geschnitzt von Franz Pergo. Basel, Historisches Museum .....	262
271	Kredenz der Westschweiz. Zürich, Landesmuseum .....	263
272	Renaissanceschrank aus Westfalen, um 1550. Berlin, Schloßmuseum .....	264
273	Ludger tom Ring, Maria der Verkündigung. Münster i. W., Museum .....	265
274	Oberteil eines westfälischen Stollenschrankes, um 1550. Berlin, Schloßmuseum .....	266
275	Flämischer Renaissanceschrank in der Administration des Hospices Civils, Antwerpen ....	267
276	Hochzeitstruhe aus Dortmund, um 1550. Nürnberg, Germanisches Museum .....	269
277	Schrank mit Wappen Closen-Nothafft. 1590. München, Nationalmuseum .....	270
278	Zweitüriger Schrank. Süddeutschland (Nürnberg?), um 1650. London, Victoria and Albert Museum .....	271
279	Intarsienschrank aus Schloß Münzenberg. 1604. Kassel, Landesmuseum .....	272
280	Schrank mit Knorpelwerkornamentik, um 1660. Burg Eltz .....	273
281	Schweizer Schrank. von 1683. Zürich, Landesmuseum .....	274
282	Brauttruhe der Cordula von Aufseß. 1583. München, Nationalmuseum .....	275
283	Renaissancetisch aus dem Seidenhof in Zürich. Zürich, Landesmuseum .....	275
284	Faltstuhl, im Stil um 1600. München, Residenzmuseum .....	276
285	Brettschemel, um 1700. Früher Wien, Sammlung Figdor .....	276
286	Schweizer Lehnstuhl des frühen 17. Jahrhunderts, aus dem Aargau. Zürich, Landesmuseum .....	276
287	Süddeutscher Stuhltisch, datiert 1674. Sigmaringen, Museum .....	277
288	Lehnstuhl, datiert 1669. München, Nationalmuseum .....	277
289	Lehnstuhl der Ulmer Gegend, datiert 1669. Früher Wien, Sammlung Figdor .....	277
290	Prunkstuhl aus Ulm, um 1650. Nürnberg, Germanisches Museum .....	278
291	Lehnstuhl aus Nürnberg. Spätes 17. Jahrh. Nürnberg, Germanisches Museum .....	279
292	Spätrenaissancebett aus Amberg. (Sog. Bett der Herzogin Susanna, der Gemahlin von Ottheinrich.) München, Nationalmuseum .....	281
293	Hans Melich, David und Bethseba. Illustration zu den Psalmen des Orlando di Lasso, um 1560. München, Staatsbibliothek .....	282
294	Zeltbett des Nürnberger Patriziers Paulus Scheurl. 1596. Nürnberg, Germanisches Museum .....	283
295	Schrank mit der Geschichte der Susanna. Schleswig-Holstein, um 1580. Kiel, Thaulow-Museum .....	284
296	Sog. Abendmahlsschrank von Heinrich Ringelink. Flensburg, um 1600. Sockel und Gesims ergänzt. Kiel, Thaulow-Museum .....	285
297	Truhe von Hans Gudewert d. A. Erste Hälfte des 17. Jahrh. Kiel, Thaulow-Museum .....	286
298	Truhe von Hans Gudewert d. J. aus Leherforde, 1623. Oslo, Museum .....	287
299	Schrank mit Intarsien, aus Köln, um 1600. Köln, Kunstgewerbemuseum .....	289
300	Kölner Erkerstollenschrank, um 1540. Berlin, Schloßmuseum .....	290
301	Erkerschrank mit Intarsien. Köln, um 1580. Köln, Kunstgewerbemuseum .....	291
302	Anrichte aus Süddeutschland, spätes 16. Jahrh. Wendisch Tychow, Graf Kleist .....	293
303	Überbauschrank mit Intarsien. Köln, um 1580. Köln, Kunstgewerbemuseum .....	295
304	Überbauschrank mit Intarsien. Köln, 1599. Köln, Kunstgewerbemuseum .....	297
305	Kredenzschrank. Köln, um 1620. Köln, Kunstgewerbemuseum .....	299
306	Renaissancestühle aus schwarzem Birnholz, mit eingelegten Steinen. Gefertigt nach Entwurf von Giovanni Maria Nossen. 1586-91. Schloß Moritzburg bei Dresden .....	301
307	Kastentisch mit Elfenbeindekor (von Christoph Angermair?). Um 1620. München, Residenzmuseum .....	302

	Seite
308 Brauttruhe der Anna Elisabeth von der Pfalz. Berlin, Schloßmuseum .....	303
309 Augsburger (?) Kabinettschrank. Um Mitte des 17. Jahrh. New York, E. Symons .....	305
310 Barth: van Bassen: Flämischer Saal. Um 1630. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	309
311 Cornelis de Vos (?): „Salon im Hause von Rubens.“ Stockholm, Museum .....	310
312 Vermeer, Herr und Dame beim Wein. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum .....	311
313 Sogenannter Rubensschrank. Berlin, Schloßmuseum .....	312
314 Südholländischer Kasten. Mitte des 17. Jahrh. Hamburg, Kunstgewerbemuseum .....	313
315 Zweigeschossiger Schrank, um 1650. (Holland oder Nordwestdeutschland.) Hamburg, Kunst- gewerbemuseum .....	314
316 Flämischer Nußholzschrank. Spätes 17. Jahrh. München, Böhler .....	315
317 Holländischer Kasten des 17. Jahrh. Hamburg, Kunstgewerbemuseum .....	316
318 Pieter de Hooch, Der Leinwandschrank. Um 1650. Amsterdam, Sammlung Six .....	317
319 Nordwestdeutscher (oder flämischer) Kasten des 17. Jahrh. Hamburg, Kunstgewerbemuseum	318
320 Flämischer Schrank. Erste Hälfte des 17. Jahrh. Berlin, Schloßmuseum .....	319
321 Ausziehtisch mit Schnitzerei. Erste Hälfte des 17. Jahrh. Amsterdam, Niederländisches Museum .....	320
322 Bank mit beweglicher Lehne. Utrecht, Museum .....	321
323 Holländische Bank des 17. Jahrh. Amsterdam, Niederländisches Museum .....	321
324 Holländischer Stuhl der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Paris, Louvre .....	322
325 Holländischer Stuhl, datiert 1678. London, Victoria and Albert Museum .....	323
326 Holländischer Stuhl. Mitte des 17. Jahrh. Amsterdam, Rijksmuseum .....	324
327 Flämischer Klappestuhl, frühes 17. Jahrh. Oslo, Museum .....	326
328 Frans Hals, Bildnis des Herrn van Heythuysen. Brüssel, Galerie .....	327
329 Torborch, Der Brief. London, Buckingham Palace .....	329
330 Niederländischer Stuhl mit später gepolsterter Medaillonlehne. Um 1680. Paris, Musée de Cluny .....	330
331 Stuhl aus Nußholz mit Balusterfüßen. Um 1690. Amsterdam, Niederländisches Museum ...	331
332 Niederländische Stühle. Nußholz, spätes 17. Jahrh. Amsterdam, Niederländisches Museum .....	332
333 Versailles, Salon de Vénus. Architektur von Le Vau, Plafond von Houasse (1671 bzw. 1781)	335
334 A. C. Boulle, Entwurf für einen Schrank. Paris, Louvre .....	337
335 Französisches Marketerie-Kabinett aus Schloß Montargis. Um 1660. London, Victoria and Albert Museum .....	339
336 Französische Marketerie-Kommode aus Schloß Montargis. Um 1660. London, Victoria and Albert Museum .....	341
337 Sog. Bureau der Maria von Medici. Um 1680. Paris, Musée de Cluny .....	343
338 Münzschrank, gefertigt von A. C. Boulle für Kurfürst Max Emanuel von Bayern. München, Münzkabinett .....	345
339 Kasten von A. C. Boulle. London, Victoria and Albert Museum .....	347
340 Kasten von A. C. Boulle. Paris, Louvre .....	349
341 Kommode von A. C. Boulle. Paris, Hodgkins .....	351
342 Konsoltisch von A. C. Boulle. München, Nationalmuseum .....	352
343 Tischchen. Signiert A. C. Boulle. Paris, Hodgkins .....	353
344 Kommode, gefertigt im Atelier von A. C. Boulle. Schloß Ansbach .....	355
345 Kommode, signiert E. Doirat. Schloß Bamberg .....	357
346 Konsoltisch aus Schloß Bercy. Um 1715. Paris, Louvre .....	359
347 Französischer Barockstuhl des 17. Jahrh. Aus Schloß Effiat. Paris, Musée de Cluny .....	361
348 Fauteuil. Spätzeit Louis' XIV. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	362
349 Fauteuil des späten 17. Jahrh. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	363
350 Barockbett aus Schloß Effiat. Paris, Musée de Cluny .....	365
351 Barockkabinett der Zeit des Kurfürsten Ferdinand Maria. München, Residenzmuseum ....	369
352 Schreibtisch aus Schleißheim. Nürnberg, Germanisches Museum .....	371

	Seite
353 Schreibtisch, gefertigt für Kurfürst Max Emanuel. München, Residenzmuseum .....	372
354 Kanapee der Zeit Max Emanuels. München, Nationalmuseum .....	373
355 Konsoltisch nach Entwurf von I. Effner. Um 1720. München, Residenzmuseum .....	373
356 Rundtisch nach Entwurf von Andreas Schlüter. Berlin, Schloß .....	374
357 Rote Samtkammer der Paraderäume des Berliner Schlosses .....	375
358 Tisch mit Lackmalerei. Charlottenburg, Schloß .....	376
359 Viertüriger Hamburger Schrank. Mitte des 17. Jahrh. Hamburg, Kunstgewerbemuseum ..	377
360 Frankfurter Schrank des frühen 18. Jahrh. Kassel, Landesmuseum .....	379
361 Frankfurter Schrank im Stil des Friedrich Unteutsch. Frankfurt, Historisches Museum ....	381
362 Ulmer Kasten aus Kloster Kaisheim. München, Baronin von Hartmann .....	382
363 Augsburger Kasten des frühen 18. Jahrh. Hamburg, Kunstgewerbemuseum .....	383
364 Kabinett mit Wappen Ecker von Kapfing und Goder von Kriegsdorf. Nußholz und Masern- furnier. Um 1680. München, Kunsthandel (Böhler) .....	384
365 Viertüriger Schrank mit Wappen Fechenbach-Heddersdorf. Spätes 17. Jahrh. Schloß Laudens- bach bei Miltenberg .....	385
366 Kleine Augsburger Kredenz des frühen 18. Jahrh. München, Sammlung I. Böhler .....	386
367 Danziger Tisch. Um 1700. Berlin, Schloßmuseum .....	387
368 Holländische Bank des frühen 18. Jahrh. München, Kunsthandel (Doppler) .....	388
369 Barockbett mit Wappen der von Sommer. Spätes 17. Jahrh. München, Nationalmuseum .....	389
370 Schrank mit Messinggitter aus Schloß Salzdahlum bei Braunschweig. Um 1730. Berlin, Schloßmuseum .....	391
371 Blarenberghe, Kabinett des Herzogs von Choiseul (1757). Miniatur auf einer Tabatière von A. Lefebvre im Louvre, Paris .....	395
372 Bonheur du jour, signiert Topino und Boudin. Berlin, E. Worch .....	396
373 P. A. Baudouin-J. Massard, Le Lever .....	399
374 Zweitüriger Marketerieschrank der Rokokozeit. Paris, E. Kraemer .....	401
375 Kommode von Charles Cressent. München, Residenzmuseum .....	402
376 Kommode von Cressent. London, Wallace Collection .....	403
377 Kommode von Cressent, aus der früheren Sammlung Hamilton. Paris, Sammlung Baron E. de Rothschild .....	404
378 Kommode von Cressent. Paris, Kunsthandel (Duveen Bros.) .....	405
379 Eckschrank von Cressent. Paris, Kunsthandel (Duveen Bros.) .....	407
380 Großer Schrank in Rosenholz von Cressent. Früher Sammlung Castellane, jetzt Kunsthandel (F. M. Hodglins), Paris .....	409
381 Tisch von Cressent. Mailand, Sammlung Trivulzio .....	410
382 Tisch von Cressent. Paris, Louvre .....	411
383 Uhr von Cressent. Wien, Baron Alfons von Rothschild .....	413
384 Kommode, signiert Jean Marchand. London, Wallace Collection .....	415
385 Bureau plat. Übergang zum Style Régence. Baron A. von Goldschmidt-Rothschild, Frank- furt a. M. ....	416
386 Französische Kommode der Zeit um 1730. München, Residenzmuseum .....	417
387 Französischer Schreibtisch der Zeit um 1730. München, Residenzmuseum .....	419
388 Nicolas Pineau, Entwürfe für Stühle. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	420
389 Nicolas Pineau, Entwurf für einen Eckschrank. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	421
390 Kommode von Gaudreau, nach Entwurf von Slodtz, Bronzen von Caffieri. London, Wallace Collection .....	422
391 Das Bureau Metternich, wahrscheinlich von Jacques Caffieri. Paris, Sammlung Baron Edmond de Rothschild .....	423
392 Eckschrank, signiert B. V. R. B. Dresden, Schloß .....	425
393 Kommode, signiert B. V. R. B. Dresden, Schloß .....	427
394 Bureau plat, signiert B. V. R. B. Früher Paris, Kunsthandel (Touzaine) .....	428
395 Bureau de Dame von B. V. R. B. London, Montague House .....	429



	Seite
396 Kommode, signiert B. V. R. B. Aus dem Besitz des Kardinals Rohan. Berlin, E. Worch ...	430
397 Schreibtisch mit Lack von B. V. R. B. München, Residenzmuseum .....	431
398 Bureau plat., signiert Migeon. Paris, Louvre .....	433
399 Eckschrank, signiert I. P. Latz. Frankfurt a. M., Rosenbaum .....	434
400 Eckschrank, um 1740. Paris, Baron Alfred de Rothschild .....	435
401 Meuble d'entre deux von I. P. Latz. Aus dem Besitz des Prince de Vendôme. Frankfurt a. M., Rosenbaum .....	437
402 Damenschreibtisch, bez. I. P. Latz. Paris, R. Abdy & Co. ....	439
403 Lackkommode, wahrscheinlich von Joseph Baumhaur. Früher München, Kunsthandel (A. S. Drey) .....	441
404 Sekretär von Delorme. Paris, R. Abdy & Co. ....	443
405 Tischchen, signiert Delorme. Paris, Louvre .....	444
406 Arbeitstischchen, signiert R. V. L. C. London, Wallace Collection .....	445
407 Toilettentisch von Oeben. München, Residenzmuseum .....	447
408 Kommode, signiert J. Dubois, München, Kunsthandel (A. S. Drey) .....	449
409 Damenschreibtisch von Oeben. London, Wallace Collection .....	451
410 Das Bureau du Roi, gefertigt von F. Oeben u. a. Paris, Louvre .....	453
411 Damenschreibtisch. London, Victoria and Albert Museum .....	455
412 Schreibtisch (bureau ministre), um 1740-50. Berlin, H. Ball .....	456
413 Schrank der Rokokozeit, mit Panneaux von Koromandel-Lack. Berlin, Privatbesitz .....	457
414 Konsoltisch der Rokokozeit. Paris, Louvre .....	458
415 Rokoko-Konsole. Paris, Louvre .....	459
416 Rokoko Fauteuil, farbig gefaßt. Paris, Louvre .....	460
417 Fauteuil mit Aubussonbezug, signiert N. Qu. Foliot. Paris, Louvre .....	461
418 Chaiselongue, signiert L. Delanois. Paris, Louvre .....	462
419 Sofa mit Gobelinbezug (Papageien-Sofa). Um 1740. Sammlung Frau Hermine Feist, Berlin- Wannsee .....	463
420 Ruhebett. Um 1730-40. New York, Metropolitan Museum .....	464
421 Ruhebett. Mitte des 18. Jahrh. New York, Metropolitan Museum .....	465
422 Kanapée der frühen Rokokozeit, mit Gobelinbezug. Paris, Louvre .....	467
423 Marquise, signiert L. Delanois. Paris, Louvre .....	468
424 Stuhl von Delanois, gefertigt für Louveciennes 1769. Berlin, Schloßmuseum .....	469
425 Französischer Ofenschirm der Rokokozeit. London, Wallace Collection .....	470
426 Schrank. Norditalien, Anfang des 18. Jahrh. Parma, Museo d'antichità .....	472
427 Römischer Konsoltisch der Rokokozeit. Rom, Palazzo Corsini .....	473
428 Kleine venezianische Kommode, vergoldet. München, Bernheimer .....	474
429 Pultschreibtisch mit Elfenbeineinlagen von Pietro Piffetti. Turin, Palazzo Reale .....	475
430 Ruhebett. Piemont um Mitte des 18. Jahrh. Rom, Principe Doria Pamphili .....	476
431 Sofa. Piemont um 1750. Florenz, Museo Stibbert .....	476
432 Römisches Spätrokoko-Kanapée mit Intarsien. Rom, Palazzo Corsini .....	477
433 Italienischer Stuhl des Spätbarock. London, Wallace Collection .....	477
434 Stuhl, geschnitzt von Andrea Brustolon. Venedig, Museo Civico .....	477
435 Aufsatzschrank. Venedig um 1730. Venedig, A. Loewi .....	478
436 Schreibschrank mit Spiegel (cassettone a ribalta) und Bronzedekor. Oberitalien, Venedig, Mitte des 18. Jahrh. Frankfurt, Sammlung R. v. Hirsch .....	479
437 Zerlegbarer Schreibtisch. Mit Lackmalereien nach Boucher u. a. Venedig, A. Loewi .....	480
438 Venezianischer Schreibschrank mit Lackfassung. Venedig, A. Loewi .....	481
439 Venezianische Kommode des frühen 18. Jahrh., mit Kupferstichen. München, Bern- heimer .....	482
440 Venezianische Kommode, um 1750-60. Potsdam, Neues Palais .....	482
441 Einfaches italienisches Rokoko-Sofa. München, Kunsthandel (Bernheimer) .....	483
442 Venezianische Bank, um 1760. Venedig, A. Loewi .....	483

	Seite
443 Italienisches Rokoko-Bett. München, Frau M. Bauer .....	484
444 Venezianisches Bett, um 1740. New York, Metropolitan Museum .....	485
445 Venezianischer Konsoltisch. Venedig, Museo Civico .....	486
446 Marketerie-Wandtischchen. Turin, Castello Stupinigi .....	486
447 Leuchterträger, Venedig um 1750. Sammlung G. Gatti Casazza, Venedig .....	487
448 Konferenzzimmer der Reichen Zimmer. 1733. Entwurf von Cuvilliés. München, Residenz- Museum .....	488
449 Fr. Cuvilliés (?), Entwurf für einen Konsoltisch. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	490
450 Konsoltisch der Amalienburg in Nymphenburg. Nach Entwurf von Cuvilliés geschnitzt von Dietrich. 1738 .....	491
451 Kommode nach Entwurf von Cuvilliés. New York, Metropolitan Museum .....	492
452 Kommode der Kurfürstenzimmer der Münchener Residenz. Nach Entwurf von Cuvilliés geschnitzt von J. Ad. Piebler. 1761 .....	493
453 Kommode mit Aufsatzschrank nach Entwurf von Cuvilliés. München, Residenz .....	495
454 Tischchen, sign. Kieser. München, Residenz .....	496
455 Tischchen, sign. F. Beyer 1763. München, Residenzmuseum .....	497
456 Konsoltisch von Johann Wolfgang Auvera. Würzburg, Residenz .....	498
457 Leisnau von Joh. Köhler. Würzburg, Residenz .....	499
458 Schreibkabinett von K. M. Mattern. 1742, Schloß Seehof .....	500
459 Schreibkabinett von I. G. Nestfell, um 1750. Schloß Bruchsal .....	501
460 Schreibschrank mit Einlagen, um die Mitte des 18. Jahrh. Schloß Bayreuth .....	503
461 Würzburger Aufsatzschrank, um 1750. München, Kunsthandel .....	505
462 Pfeilerkommode (aus Potsdam?), um 1760. Schloß Ansbach .....	506
463 Sofa, um 1740. Schloß Ansbach .....	507
464 Schreibschrank, um 1760. Bamberg, Residenz .....	508
465 Münchener Aufsatzschrank, um 1730. München, Privatbesitz (I. Seitz) .....	509
466 Schreibtisch mit Rollverschluß, um 1760. Bamberg, Residenz .....	510
467 Bett der Rokokozeit. Ansbach, Schloß .....	513
468 Sofa der ausgehenden Rokokozeit (um 1770). Schloß Schönbusch bei Aschaffenburg ....	515
469 Rokokomöbel in Schloß Schönbrunn bei Wien .....	516
470 Sofa mit Porzellaneinlagen, aus dem Palais Dubsky in Brünn. Wien, Österreichisches Museum	517
471 Rheinischer Stuhl, um Mitte des 18. Jahrh. Ehemals Sammlung Thewald, Köln .....	518
472 Rheinischer Stuhl des 18. Jahrh. Köln, Kunstgewerbemuseum .....	519
473 Lütticher Kommode des frühen 18. Jahrh. Lüttich, Trapmann-Museum .....	520
474 Lütticher Vitrine. München, Fritz Stern .....	521
475 Vitrine. Aachen, um 1760. Köln, Kunstgewerbemuseum .....	522
476 Arbeitszimmer Friedrichs des Großen im Stadtschloß zu Potsdam .....	525
477 Kommode von Kambly. Potsdam, Neues Palais .....	526
478 Kommode von Kambly. Potsdam, Neues Palais .....	526
479 Schreibtisch von Kambly. Potsdam, Neues Palais .....	527
480 Eckschrank von Kambly. Potsdam, Neues Palais .....	528
481 Kastenuhr von Kambly. Potsdam, Neues Palais .....	529
482 Kommode von Spindler. Potsdam, Neues Palais .....	530
483 Kommode von Spindler d. J. Potsdam, Neues Palais .....	531
484 Eckschrank von Spindler, mit Bronzen der Kambly-Werkstätte. Potsdam, Neues Palais ...	533
485 Schreibtisch von Spindler, mit Bronzen von Kambly. Potsdam, Neues Palais .....	535
486 Sofa, geschnitzt von Lucas Mayer. 1747. Potsdam, Sanssouci .....	536
487 Rokokosofa im Stil von Hoppenhaupt. Wiesbaden, Sammlung Otto Henckell .....	537
488 Konsoltisch mit antiker Marmorplatte. Potsdam, Neues Palais .....	539
489 Holländischer Porzellanschrank (ursprünglich Doppelkommode). Berlin, Privatbesitz ....	541
490 Schreibschrank von Abraham Röntgen. Kopenhagen, Kunstgewerbemuseum .....	542
491 Sekretär von Abraham Röntgen. Würzburg, Residenzmuseum .....	543

492	Abraham und David Röntgen. Schreibtisch, gefertigt für Kurfürst Johann Philipp von Walderdorf. Frankfurt, Sammlung Baron Albert von Goldschmidt-Rothschild .....	545
493	Abraham Röntgen, Klapptisch. Um 1760-65. Frankfurt a. M., Kunstgewerbemuseum .....	547
494	Abraham Röntgen, Stuhl mit Einlagen. Köln, Kunstgewerbemuseum .....	548
495	Bett der Königin Anna in Hampton Court Palace. Um 1710 .....	551
496	Queen-Anne-Stuhl (Hoop-Back Arm-Chair). London, Victoria and Albert Museum .....	552
497	Windsor-Stuhl. Aus Lacock Abbey .....	553
498	Settee aus Nußholz. Erste Hälfte des 18. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum .....	554
499	Settee aus Nußholz. Erste Hälfte des 18. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum .....	555
500	Mahagoni-Settee, um 1735. Penshurst Place, Kent .....	557
501	Englisches Kabinett mit eingelegten farbigen Hölzern, um 1690. Berlin, Schloßmuseum ...	559
502	Kommode mit Lackmalerei in Schwarz und Gold. Um 1700. England, Privatbesitz (Baron de Meyer) .....	561
503	Dressing-table des frühen 18. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum .....	562
504	Queen-Anne-Kommodenschrank. (Nach Ellwood, Möbel- und Raumkunst in England.) ..	563
505	Armstuhl der Chippendale-Zeit. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	564
506	Armstuhl, um 1750. New York, Metropolitan Museum .....	565
507	Chippendale, Entwürfe für Stühle. (The Gentleman and Cabinet Makers Director, Pl. XV)	567
508	Chippendale, Entwürfe für Stühle. (The Gentleman and Cabinet Makers Director, Pl. IX)	568
509	Chippendale, Entwürfe für Stühle im chinesischen Geschmack. (The Gentleman and Cabinet Makers Director, Pl. XXVII) .....	569
510	Mahagoni-Stuhl von Chippendale. London, Victoria and Albert Museum .....	570
511	Gotisierender Stuhl, um 1760. New York, Metropolitan Museum .....	571
512	Armstuhl im Chippendale-Stil. London, Victoria and Albert Museum .....	572
513	Schreibtisch von Chippendale, um 1740. London, Duke of Buccleuch .....	573
514	Bücherschrank im Stile Chippendales. (Nach Ellwood, Möbel- und Raumkunst in England)	574
515	Schrank von Chippendale. Corsham, Wiltshire (Lord Methuen) .....	575
516	Lackbett aus Badminton, von Chippendale. Um 1755. London, Victoria and Albert Museum	577
517	Mahagonischrank, gefertigt von J. Mayhew. Um 1760. Schloß Windsor .....	579
518	Wandtisch, gezeichnet von Robert Adam. 1772. London, Victoria and Albert Museum ...	580
519	Mahagoni-Sofa. Nach Zeichnung von Robert Adam. 1764. London, 19. Arlington Street	581
520	Stühle im Adam- (links) und Sheraton- (rechts) Stil. London, Victoria and Albert Museum	583
521	Th. Sheraton, Entwürfe für Stuhllehnen (parlour-chairs). (Cabinetmaker and Upholsterer's Drawing Book Pl. 28) .....	584
522	Th. Sheraton, Entwürfe für Stuhllehnen. (Cabinetmaker and Upholsterer's Drawing Book Pl. 36)	585
523	A. Hepplewhite, Entwürfe für Stühle. (The Cabinetmaker and Upholsterer's Guide Pl. IV)	586
524	A. Hepplewhite, Entwürfe für Stühle. (The Cabinetmaker and Upholsterer's Guide Pl. II)	587
525	Gotisierender Spieltisch (card table), um 1760. New York, Metropolitan Museum .....	589
526	A. Hepplewhite, Entwürfe für Stühle. (The Cabinetmaker and Upholsterer's Guide Pl. VI)	590
527	Hepplewhite-Stühle. Berlin, Schloßmuseum .....	591
528	Klapptisch (tip top table), um 1760. New York, Metropolitan Museum .....	593
529	Hepplewhite-Stuhl. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	594
530	Mahagoni-Stuhl im Stil Hepplewhites. New York, Metropolitan Museum .....	595
531	Hepplewhite, Entwurf für einen Bücherschrank. (Pl. 48 im Guide) .....	596
532	Hepplewhite, Entwurf für ein Sofa (Bar-back sofa). (Pl. 26 im Guide) .....	596
533	Hepplewhite, Entwürfe für „pedestals and vases“. (Pl. 35 im Guide) .....	597
534	Hepplewhite, Entwurf für ein side-board. (Pl. 32 im Guide) .....	597
535	Kabinett aus Sykomorenholz mit Einlegearbeit. Um 1780. London, Victoria and Albert Museum .....	598
536	Dressing Table von Seddon sons und Shackleton, um 1790. New York, Metropolitan Museum	599
537	Toilettentisch aus Satinholz mit Malereien. Um 1800 (?). London, Victoria and Albert Museum	601
538	Eingelegte Satinholzkommode. Spätes 18. Jahrhundert. London, Victoria and Albert Museum	602



	Seite
539 Kommode aus Satinholz. Spätes 18. Jahrhundert. London, Victoria and Albert Museum ...	603
540 Wandtisch (pier-table) aus Satinholz und anderen Hölzern. London, Victoria and Albert Museum .....	605
541 Amerikanischer High-boy des frühen 18. Jahrhunderts. New York, Metropolitan Museum	608
542 Nordamerikanische Mahagonistühle. Zweites Viertel des 18. Jahrhunderts. New York, Metropolitan Museum .....	609
543 Nußholz-Sofa, gefertigt in Philadelphia um 1735. New York, Metropolitan Museum .....	610
544 Mahagoni-Kommode von John Townsend, 1765. New York, Metropolitan Museum .....	611
545 Sekretär aus Newport. New York, Metropolitan Museum .....	612
546 Mahagoni-high-boy aus Philadelphia. New York, Metropolitan Museum .....	613
547 Mahagoni-Schubladentisch (low boy) aus Philadelphia. New York, Metropolitan Museum	614
548 Konsoltisch (pier-table) von Benjamin Randolph. New York, Metropolitan Museum .....	615
549 Rokokostuhl aus Philadelphia. New York, Metropolitan Museum .....	616
550 Lehnstuhl von Benjamin Randolph. Früher Sammlung Reifsnyder, Philadelphia .....	616
551 Stühle von Benjamin Randolph. Früher Sammlung Reifsnyder, Philadelphia .....	617
552 Mahagoni-Sofa im Sheraton-Stil, gefertigt in Salem (Massachusetts). New York, Metropolitan Museum .....	618
553 Nie. Latransen, L'Assemblée au Salon. Kupferstich .....	621
554 Versailles, Großes Kabinett der Marie Antoinette. Schnitzerei von den Gebrüdern Rousseau, 1783 .....	623
555 Damenschreibtisch, signiert Riesener, 1777. Paris, Louvre .....	624
556 Damenschreibtisch von Riesener. 1777. Versailles, Petit-Trianon .....	625
557 Sekretär der Marie Antoinette in Trianon, signiert Riesener. London, Wallace Collection	627
558 Kommode von Riesener, aus Ebenholz mit Lack. Gefertigt für Marie Antoinette. New York, Metropolitan Museum .....	628
559 Sekretär von Riesener, aus Ebenholz mit Lack. Gefertigt für Marie Antoinette. New York, Metropolitan Museum .....	629
560 Kommode, signiert Riesener. Paris, Louvre .....	630
561 Bonheur du jour, signiert Riesener. Frankfurt, Baron Max von Goldschmidt-Rothschild ...	631
562 Eckschrank, signiert Riesener. London, Wallace Collection .....	633
563 Arbeitstischchen von Riesener. Frankfurt, Baron A. v. Goldschmidt-Rothschild .....	634
564 Truie de l'aise, signiert Riesener. Paris, Louvre .....	635
565 Schmuckschrank der Marie Antoinette, von J. F. Schwerdfeger u. a. 1787. Versailles .....	636
566 Das „Artois-Cabinet“ von Riesener. Windsor Castle .....	637
567 Damenschreibtisch, signiert J. F. Schwerdfeger. 1788. Paris, Louvre .....	638
568 Schreibtisch (bureau plat), signiert Benemann. Berlin, Schloßmuseum .....	639
569 Halbhoher Schrank von Benemann. Paris, Louvre .....	640
570 Halbhoher Schrank von Benemann. Paris, Louvre .....	641
571 Sekretär, mit Einlagen von Sèvres-Porzellan, von A. Weisweiler. Gefertigt für Marie Antoinette. London, Wallace Collection .....	643
572 Schreibtisch, wahrscheinlich von Weisweiler. London, Wallace Collection .....	644
573 Damenschreibtisch von A. Weisweiler. Paris, Louvre .....	645
574 Etagere mit Sèvres-Einlagen, signiert A. Weisweiler. London, Wallace Collection .....	646
575 Leseputel von M. Carlin mit Sèvresporzellan-Einlagen. London, Wallace Collection .....	647
576 Damenschreibtisch und Kommode, wahrscheinlich von Carlin. Paris, Louvre .....	648
577 Halbhoher Schrank von Martin Carlin. Paris, Louvre .....	649
578 Kabinett von Martin Carlin. London, Wallace Collection .....	651
579 Pfeilerschränke mit Lackeinlagen. Wien, Kunsthandel (Satori) .....	652
580 Bonheur du jour von B. Molitor. Paris, Louvre .....	653
581 Buffet von J. Fr. Lecler. London, Wallace Collection .....	654
582 Schreibtisch von E. Levasseur. Paris, Louvre .....	655
583 Reichgeschnitztes Kanapee. Beginn der Louis XVI-Zeit. London, Wallace Collection ....	656

584 Kanapee, signiert J. Lebas, mit Bezug von Philippe de La Salle aus Lyon. Paris, Louvre	657
585 Voyeuse. Fontainebleau	658
586 Fauteuil, signiert Nadal. Paris, Louvre	659
587 Kanapee von Ph. Poirié, mit Beauvais-Bezügen nach Entwurf von Boucher. Paris, Louvre	660
588 Fauteuil, signiert Ph. Poirié, mit Beauvais-Bezug. Paris, Louvre	661
589 Konsoltisch von G. Jacob. Paris, Louvre	662
590 Konsoltisch der Louis XVI-Zeit. Paris, Louvre	663
591 Paravent, gefertigt von G. Jacob für die Zimmer der Marie Antoinette in Saint-Cloud. Paris, Musée des Arts décoratifs	664
592 Sofa, signiert G. Jacob. Aus dem Besitze der Marie Antoinette. Baron Rudolf von Goldschmidt-Rothschild, Königstein i. T.	665
593 Ofenschirm, gefertigt von Jacob. 1782. München, Residenzmuseum	666
594 Bett, gefertigt von Jacob für Karl August von Zweibrücken. 1782. München, Residenzmuseum	667
595 Wachsmo- dell für ein Bett (lit à la Turque), wahrscheinlich von G. Jacob. Paris, Sammlung H. Lefuel	668
596 Nischenbett der Louis XVI-Zeit, mit Genueser Samtbezug. Paris, Louvre	669
597 Prunkbett. Ehemals Sammlung Hamilton, jetzt New York, Georges Gould	671
598 Schlafzimmer im Palais Pavlovsk, gegen 1780. Bett von Jacob, bemalter Peking von Wilhelm van Leen	673
599 Confidente mit Gobelin-Bezug, aus Versailles. Früher Lissabon, Marquis Da Foz	674
600 Sofa, signiert Jacob. Bezug Seide mit Chenillen von Philipp de la Salle. Paris, Kunsthandel (Duveen Bros)	675
601 Armstuhl, gefertigt von Jacob. 1783. München, Residenzmuseum	676
602 Fauteuil, signiert Jacob. Paris, Louvre	676
603 Bergère, signiert G. Jacob. Paris, Privatbesitz	677
604 Stuhl, signiert Jacob. Paris, Louvre	677
605 Marquise, signiert G. Jacob. München, Residenzmuseum	679
606 Stuhl nach englischem Vorbild, von Jacob. Paris, Musée des Arts décoratifs	681
607 Kanapee im antiken Geschmack. Entwurf von Dugourc (1790) für den Comte de Provence. Paris, Musée des Arts décoratifs	683
608 Schreibschrank von Giuseppe Maria Bonzanigo. Castello di Stupinigi	687
609 Polychromierte norditalienische Bank, um 1780. New York, Metropolitan Museum	688
610 Italienische Ottomane der Louis XVI-Zeit. München, Kunsthandel (Bernheimer)	689
611 Kommode von G. Haupt. London, Victoria and Albert Museum	691
612 Holländische Doppelkommode der Louis XVI-Zeit. München, Prof. Dr. Westendorp	693
613 Dreitüriger Lütticher Schrank, um 1780. München, Bohler	695
614 Konsoltisch, nach Entwurf von Puille, geschnitzt von Schwanthaler. München, Residenzmuseum	696
615 Konsoltisch, geschnitzt von Peter Wagner. Würzburg, Residenzmuseum	697
616 Blauer Salon im Ingelheimer Trakt der Würzburger Residenz. 1776-1779	699
617 Möbel von Daniel Köhler. Würzburg, Residenzmuseum	700
618 Kommode der Übergangszeit zum Klassizismus. Bayreuth, Eremitage	701
619 Hamburger Schrank des späten 18. Jahrhunderts. Hamburg, Kunstgewerbemuseum	702
620 Deutsche Polsterbank, um 1800. Kassel, Landesmuseum	703
621 Norddeutscher Schreibschrank, um 1770. Nürnberg, Germanisches Museum	704
622 Schreibschrank, gefertigt von G. Fiedler. 1775. Hamburg, Kunstgewerbemuseum	705
623 Daniel Chodowiecki: Abendgesellschaft bei Kaufmann Gerdes. Zeichnung aus dem Tagebuch der Reise nach Danzig. (Stühle, Waschtisch, rechts Betten)	706
624 Stuhl mit Wappen des Kurfürsten Clemens Wenzeslaus von Trier. London, Wallace Collection	707
625 Toilettentisch von David Röntgen. Frankfurt, Sammlung Robert von Hirsch	709

	Seite
626 Tischchen von David Röntgen. Potsdam, Neues Palais .....	710
627 Schreibtisch von David Röntgen. 1775. München, Residenzmuseum .....	711
628 Schreibtisch von David Röntgen. Berlin, Schloßmuseum .....	712
629 Schreibtisch (geöffnet) mit Monogramm der Marie Antoinette, gefertigt von David Röntgen. Früher Paris, L. M. Hodgkins .....	713
630 Sekretär von David Röntgen. London, Victoria and Albert Museum .....	715
631 Schreibtisch von David Röntgen. Paris, Louvre .....	717
632 Tischchen von David Röntgen. Frankfurt, Sammlung Robert von Hirsch .....	718
633 Platte des Tischchens von David Röntgen. Frankfurt, Sammlung Robert von Hirsch .....	719
634 Tisch von David Röntgen. Platte mit figürlicher Marketerie. Früher E. M. Hodgkins, Paris	721
635 Schreibtisch (geöffnet) von David Röntgen. 1783 für Katharina II. gefertigt. Petersburg, Ermitage .....	723
636 Bett Napoleons I. in Fontainebleau .....	727
637 Schlafzimmer. Palais de Fontainebleau .....	729
638 Empire Bett. Ehemals Wien, Palais Palffy .....	731
639 Terasalon der Königin Elisabeth im Berliner Schloß. Nach einem Aquarell des Erbauers C. F. Schinkel, 1826 .....	732
640 Zimmer aus dem Königsbau. Nach Entwurf von Klenze. München, Residenzmuseum ....	733
641 Ankleidezimmer des Königs Max I. in Nymphenburg. Aquarell von Fr. Ziebland (1820). München, Wittelsbacher Bibliothek .....	735
642 Schlafzimmer. Stuch von Percier Fontaine .....	737
643 Kommode aus dem Mobiliar der Königin Hortense. Fontainebleau .....	738
644 Kommode (meuble d'appui) von L. J. Werner. 1816. Paris, Musée des Arts décoratifs ....	739
645 Sekretär. Berlin, um 1820-1830. Berlin, Schlossmuseum .....	740
646 Sekretär von L. J. Werner. 1816. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	741
647 Sekretär, erworben von Friedrich Wilhelm III. Berlin, Hohenzollernmuseum .....	743
648 Wiener Sekretär. Hannover, Laubachhaus .....	745
649 Damenschreibtisch von Holl. Wien, um 1815. Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie .....	747
650 Arbeitstischchen. Wien, Österreichisches Museum .....	748
651 Wiener Arbeitstischchen mit Stahlbeschlag und Landschaften von Wigand. Um 1825. Wien, Österreichisches Museum .....	749
652 Kabinett von Geoffroy Lemarchand. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	751
653 Schreibtisch von F. W. Wichmann (1812). Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel .....	753
654 Bett der Königin Maria Christina. Caserta, Palazzo Reale .....	754
655 Sog. Bett des Marschalls Berthier. Ehemals Wien, Palais Palffy .....	755
656 Stuhl aus Grand Trianon .....	756
657 Fauteuil aus Compiègne .....	757
658 Stuhl nach Entwurf von Schinkel. Berlin, Schloßmuseum .....	758
659 Stühle aus der Werkstätte von Duncan Phyfe. New York, Metropolitan Museum .....	759
660 Tisch in La Malmaison. Entwurf von Percier .....	761
661 Möbel (Zitronenholz mit Silberbeschlag) von Johann Valentin Raab. Um 1809. Würzburg, Residenzmuseum .....	763
662 Möbel aus dem Spektierzimmer. Hamburg, Kunstgewerbemuseum .....	765
663 Italienische Empiremöbel. Villa Reale di Castello bei Florenz .....	767
664 Toilettentisch in Grand-Trianon .....	769



## VERZEICHNIS DER TAFELN

	Bei Seite
I     Zedernholzsessel mit Goldbeschlag aus dem Grabe des Königs Tutanchamon in Theben. Kairo, Museum .....	16
II    Ägyptische Truhe aus Abusir. Holz, bemalt. Hannover, Kestner-Museum .....	32
III   Faltstuhl der Äbtissin Gertrud (1242). Kloster Nonnberg, Salzburg .....	48
IV   Romanischer Schrank. Um 1210–20. Eiche, bemalt. Halberstadt, Dom .....	56
V     Hubert van Eyck (?), Geburt des Johannes. Miniatur aus den „Heures de Milan“. 1416. Mailand, Principe Trivulzio.....	72
VI    König René d'Anjou in seinem Schlafzimmer. Miniatur aus dem Livre du Coeur d'amour épris. Um 1470. Wien, Nationalbibliothek .....	114
VII   Carpaccio, Traum der hl. Ursula. Venedig, Akademie.....	144
VIII   Schrank der Art des Hugues Sambin. New York, Metropolitan Museum .....	192
X     Lucas Cranach, Hieronymus im Gehäuse. München (Böhler) .....	256
IX    Der „Pommersche Kunstschränk“, Augsburg, 1611–1615. Berlin, Schloßmuseum ....	292
XI    Emanuel de Witte, Mädchen am Spinett. Sammlung van der Ven, Diepenveen (Holland).....	328
XII   Schreibtisch, gefertigt von A. C. Boulle für Kurfürst Max Emanuel von Bayern. London, Duke of Buccleuch .....	352
XIII   I. H. Schönfeldt, Musikalische Unterhaltung. (Spätbarocker Saal um die Mitte des 17. Jahrhunderts.) Dresden, Gemäldegalerie .....	366
XIV   François Boucher, Le Déjeuner. Paris, Louvre.....	402
XV    J. F. Oeben, Toilettentisch, gefertigt für Marie Antoinette. Früher New York, Samm- lung Gary .....	448
XVI   Sekretär von Oeben. München, Residenzmuseum .....	456
XVII   Pietro Piffetti, Aufsatzschrank. Turin, Palazzo Chiabese .....	480
XVIII   Unbekannter Meister: Zimmer im Prinz Max-Palais in Dresden. 1776. Berlin, Samm- lung Karl Haberstock .....	540
XIX   Settee, geschnitzt und vergoldet. Um 1720–30. Ehemals in Stowe House. New York, Metropolitan Museum .....	556
XX    William Hogarth, Nach der Hochzeit. Aus dem Zyklus: „The Marriage à la Mode“ (1744). London, National Gallery .....	576
XXI   Schreibtisch von Riesener. Sammlung Rudolf Frhr. von Goldschmidt-Rothschild, Königstein i. T.....	632
XXII   Armlehnstuhl von Jacob, mit naturalistischer Dekoration. Sammlung Rudolf Frhr. von Goldschmidt-Rothschild, Königstein i. T. ....	680
XXIII   Gontard, Konzertsaal im Berliner Schloß .....	724
XXIV   Schlafzimmer der Königin Luise im Kronprinzenpalais Berlin (1803). Aquarell von F. W. Kloss. Berlin, Schloß Monbijou .....	736
XXV   Georg Friedrich Kersting, Die Stickerin. 1810. Weimar, Schloßmuseum .....	770

Die vom Metropolitan Museum in New York beige-  
stellten Aufnahmen sind mit dessen besonderer Erlaubnis wiedergegeben.



## REGISTER

- Aachen 48, 470, 490, 519,  
691, Abb. 475  
-, Münster 40  
-, Museum 523  
Abendmahlsschrank Abb. 296  
Abusir 33, Taf. II  
Abydos (Königsgräber) 18  
Achtpaß 128  
Ackermann 606, 618, 732  
Adam, François 524  
-, James 585, 694  
-, Robert 524, 569, 572, 576, 581,  
585-594, 600, 605, 694, 732,  
Abb. 518, 520  
Adelaide von Frankreich, Ma-  
dame 464, 466  
Adelphi (die Gebrüder Adam)  
586  
Adelphi Terrace 576  
Aedicula 176, 232, 233, 268, 286  
Age of mahagoni 550, 565  
Age of oak 550  
Age of walnut 550, 565  
Agrippina 27, Abb. 17  
Aiguère (Kühleimer) 186  
Aktenschrank 95, 280, 400, 453  
Alabasterbett 290  
Alba, Herzog von 259  
Album de la Mesangère 768  
Aldegrevier, Heinrich 280, 294  
Alembert, d' 397  
Alexandre 730  
Alkmaar 103  
Alkoven (vgl. Bett) 105, 201, 366,  
680  
Alkovenbett 153, 154, 325, 326  
Alkovenkanapee 682  
Almanachs des ébénistes 445  
Almery (Schrank) 101  
Alpirsbach 42, Abb. 32  
Altar 288  
Altarschränken 221  
Altenburg, Schloß 379  
Altenkirchen 708  
Altenstetter, David (Goldschmied)  
292  
Althausen 514  
Altona 734  
-, Museum 696  
Amberg 110, Abb. 97, 292  
Amboise, Georges d' 163  
Ambras 270  
Amenhotep III. 12  
-, IV. 20  
Amerbach, Bonifazius 273  
Amerbach-Truhe 272, Abb. 267  
Amiens 418  
Ammanati 119  
Amorbach, Klosterkirche 514  
Amsterdam, Ryksmuseum:  
Niederländisches Museum 103,  
286, 300, 313, 317, 320, 321,  
325, 387, Abb. 321, 323, 326,  
331, 332  
-, Museum Lambert van Merten  
321, 324  
-, ehemalige Sammlung Frederik  
Müller 324  
-, Sammlung Six 323, Abb. 318  
Ancona 29  
Andrea del Sarto-Stuhl 160, Abb.  
152  
Angermair, Christoph 292, 306,  
Abb. 307  
Anitchkov, Palais, siehe Peters-  
burg  
Anjou, René d' 86, 163, Taf. VI  
Anna, Kurfürstin von Sachsen  
286, 289  
Anna, Elisabeth, Pfalzgräfin 303,  
Abb. 308  
Annaberg, Schloß in Tirol  
Abb. 88, 92  
Annaburg, Schloß 288  
Anne, Königin von England 550,  
Abb. 495; siehe auch Queen-  
Anne.  
Annecy 191, Abb. 200  
Anrichte 101, 181, 300, 358, 600,  
602, 767, Abb. 181, 269, 302  
(vgl. Dressoir, Kredenz)  
Ansbach 256, 370, 372, 698  
-, Schloß 360, 518, 519, 530, 698,  
Abb. 344, 462, 463, 467  
Anticksnyder 70  
Antonio da Brescia 274  
Antwerpen 308, 311, 355, 464  
-, Hospices Civils Abb. 275  
-, Schloß 730  
-, Plantin-Moretus-Museum 311  
-, Musée Steen 104  
-, Museum Vleeschhuis 90, 317, 322  
-, Museum 102, Abb. 85  
Appliken 442  
Apt, Ulrich 73  
Aragon, Katharina von 102  
-, König Martin von 85, Abb. 64  
Aranjuez 204  
Arbalète, en (Abschluß in Bogen-  
form) 426  
Arbeitstischchen 286, 450, 455,  
464, 485, 655, Abb. 406, 563,  
650, 651  
Arca (Truhe) 33, 51, 97, 127, 215  
Arcella 127, 133  
Archer 568  
Archibanco 139  
Architekturschrank 269  
Archivschrank 96  
Arcon (Truhe) 97  
Arenberg, Prinz 463  
Argenson, Marquis d' 448  
Aristoteles 274  
Arkadenmotiv 53  
Armadio stipo (Kabinettschrank)  
151



- Armadio a muro (Wandschrank) 150  
 Armarium 33, 55, 150  
 Armoire 176  
 Armsessel 161, 224, Abb. 231, 233 (vgl. Fauteuil)  
 Armstuhl 12, 13, 21, 190, 208, 224, 336, 484, 611, 616, 617, 682, Abb. 16, 205, 505, 506, 512, 550, 601, Taf. XXII (vgl. caquetoire, chaire, fauteuil und Lehnstuhl)  
 Arrazzo 126  
 Artois, Graf von 451, 700  
 Artois-Cabinet 656, Abb. 566  
 Artur, Prinz, Sohn Heinrichs VII. 95, 102, Abb. 77  
 Ashburnham Pentateuch 38  
 Ashridge Park 588  
 Aspö (Schweden) 44  
 Asurbanipal 27  
 Athen, Grabmal der Hegeso 24, 45, Abb. 13  
 -, National-Museum 29, Abb. 10, 22  
 Attacapanno (Kleiderrechen) 162  
 Aubazine 56, Abb. 54  
 Aubusson 683, 766, Abb. 417  
 Auer, Ulrich 96, Abb. 79  
 Auersperg, Sammlung Fürst, siehe Wien  
 Aufsatzschrank 474, 475, 478, 493, 494, 499, 502, 518, 523, Abb. 220, 435, 453, 461, 465, Taf. XVII  
 Aufseß, Cordula von Abb. 282  
 Augsburg 62, 67, 69, 80, 198, 249, 253, 256, 259, 260, 268, 269, 272, 286, 288, 292, 300, 306, 342, 367, 368, 378, 380, 388, 511, 688, Abb. 263, 264, 309, 363, 366, Taf. IX  
 -, St. Anna, Fugger-Kapelle 259, 260  
 -, Rathaus 268  
 -, Dom 40  
 -, Gemäldegalerie 73, 101  
 -, Maximiliansmuseum 267  
 August der Starke 379, 489  
 Aumale, Herzog von 670  
 Aumont, Herzog von 659, 682  
 Aurelhe von Villeneuve, Rigaud d' 106, Abb. 94  
 Ausziehtisch 219, 324, 485, Abb. 237  
 Auvera, Jakob van der 514  
 -, Johann Wolfgang 994, 514, 515, 517, Abb. 456  
 Auvillers, Schloß 452  
 Avignon, Musée Calvet 27, 112, Abb. 14  
 Babenhausen, Schloß 269  
 Baden-Baden 101, 724  
 -, Schloß 544, 546, 716  
 Baden-Durlach 708  
 Badminton Abb. 516  
 Baer, Hans 273  
 Bahut brabant 315  
 Baldachin 49, 102, 104, 106, 107, 113, 139, 141, 142, 154, 155, 159, 219, 280, 297, 326, 396, 400, 485, 748  
 Baldachinbett 296, Abb. 94  
 Baldishol 43, 241, Abb. 35  
 Ball and claw, siehe claw  
 Ballin, Claude 340, 363  
 Balusterfüße 14, 30, 121, 158, 161, 167, 188, 218, 225, 279, 325, 331, 344, 354, 363, 364, 378, Abb. 150, 331  
 Balustermotiv 43, 50  
 Bamberg 374, 490, 511  
 -, Dom (Clemensgrab) 50  
 -, Residenz 363, 374, 459, 494, 519, Abb. 345, 464, 466  
 Banco (Bank) 137, 214  
 Bandello 127  
 Banister-back-chair 607  
 Bank 13, 30, 40, 42-44, 63, 101, 111, 114, 122, 137, 139, 176, 194, 214, 227, 244, 248, 275, 323, 324, 364, 397, 484, 552, 688, 764, Abb. 32, 33, 126, 214, 215, 322, 323, 368, 442 (vgl. cassapanca)  
 Bankett 336  
 Banklehne 324  
 Bankstuhl 40  
 Banquet (Bank ohne Lehne) 397  
 Banquette d'applique (Nischenbank) 682  
 Banz, Klosterkirche 517  
 Bar-back-sofa 532, 598  
 Barbier 403  
 Barcelona, Kathedrale 85, Abb. 64  
 Barcelona, Museum 51, 56, 217, Abb. 48, 83  
 Bardini, Museo, siehe Florenz  
 -, ehemalige Sammlung, siehe Florenz  
 Barelli, Agostino 367  
 Barile, Antonio 256  
 Bartolozzi, Francesco 586  
 Barvaux (Belgien) 524  
 Bas d'armoire 634  
 Basel 111, 259, 273, 279, 289, 390, -, Augustinerkloster Abb. 98  
 -, Bärenfelsnerhof 279  
 -, Domstift 96  
 -, Historisches Museum 107, 110, 273, 278, 279, Abb. 95, 98, 113, 267, 269, 270  
 -, Münster 185  
 Basilewski, ehemalige Sammlung, siehe Petersburg  
 Bassen, Bartholomeus van 311, 325, 326, Abb. 310  
 Baudouin, Pierre Antoine 410, Abb. 373  
 Bauernmöbel 110  
 Baumgartner, Ulrich (Kunstschreiner) 292  
 Baumhauer, Joseph (Ebenist) 354, 357, 450, Abb. 403  
 Bayeux 38, 56, 63  
 Bayr, Lorenz 268  
 Bayreuth 518, 519, 527, 538, 629, 690, 694, 724  
 -, Schloß 530, 698, Abb. 460  
 -, Eremitage 530, Abb. 618  
 Bazzero, Sammlung, siehe Mailand  
 Beaumarchais 646  
 Beauvais-Bezug 675, 683, Abb. 587, 588  
 Bechelsdorf bei Ratzeburg 45  
 Beck, Sebald (Schreiner) 254  
 Becker, J. G. (Schnitzer) 540  
 Beelden (Karyatiden) 321  
 Beeldenkast 320  
 Beeldsnyder 70  
 Beisetzische 324, 698  
 Beit, Sammlung Otto, siehe London  
 Bellanger, François Joseph 659, 682, 730  
 Bellevue, Schloß (Frankreich) 464, 465

- Bellini, Giovanni 162
- Belosewski-Belozerski, Sammlung, siehe Petersburg
- Bench (Bank) 227
- Benediktbeuren, Abt von 268
- , Kloster Abb. 265
- Benemann, Johann Wilhelm 619, 636, 642, 659, 660, 665, 670, 674, 754, Abb. 568–570
- Benkert, Johann Peter (Schnitzer) 540
- Bennett, William 569
- Benrath, Schloß 689, 690
- Bentivoglio (Wappen) Abb. 154
- Bérain, Jean 348, 350, 355, 356, 359, 363, 370, 411, 412, 414, 562, 578
- Berchem 546
- Bercy, Schloß 465, Abb. 346
- Bergamo, Museum Abb. 140
- Bergère 364, 397, 484, 682, 725, 766, Abb. 603
- Bergère à joue 397
- Bergère en confessionnal 397
- Berlin 18, 19, 30, 33, 55, 341, 375, 379, 489, 490, 523, 524, 527, 534, 690, 694, 698, 700, 703, 706, 708, 724, 734, 760
- , Altes Museum 22, 23, 28, Abb. 6, 11, 21
- , Schloß 376–378, 529, 532, 540, 695, 696, 736, Abb. 356, 357, 639, Taf. XXIII
- , Schloßmuseum 43, 59, 65, 91, 96, 99, 104, 105, 115, 136, 142, 144, 150, 152, 197, 216, 233, 256, 260, 263, 264, 274, 280, 292, 298, 301, 303, 316, 362, 378, 389, 390, 448, 463, 468, 546, 628, 640, 659, 677, 686, 696, 706, 714, 718, 720, 722, 723, 757, 760, Abb. 55, 82, 97, 112, 114, 117, 122, 136, 190, 201, 217, 272, 274, 300, 308, 313, 320, 367, 370, 424, 501, 527, 568, 628, 645, 658, Taf. IX
- , Schloß, Wohnräume 376, 378, Abb. 356, 357
- , Schloß Monbijou 378, 721, Taf. XXIV
- , Schloß Bellevue 666, 697
- , Schloß Charlottenburg 374, 378, 527, 529, 723, Abb. 358
- Berlin, Kronprinzenpalais 732, 749, Taf. XXIV
- , Akademie der Künste 376
- , Kaiser-Friedrich-Museum 106, 131, 137, 288, 313, Abb. 126, 133, 134, 312
- , Hohenzollernmuseum 567, 697, 698, 708, 749, 758, 761, Abb. 647
- , Kunstbibliothek 493, 498, 547
- , Kunstgewerbemuseum 387
- , Auktion Lepke 720
- , Sammlung Dosquet 758, 760
- , Sammlung Feist 664, Abb. 419
- , Sammlung Karl Haberstock Taf. XVIII
- , Sammlung Worch 716, Abb. 372, 396
- , Privatbesitz Abb. 413, 489 546,
- , Kunsthandel, Hermann Ball 548, Abb. 412
- , Kunsthandel, Böhler Abb. 130, 148
- Bern 527
- Bernard, Pierre (Ebenist) 450, 458
- , Sammlung Graf F. de 463
- Berndinck, Cordt 300
- Bernini 306
- Bernwardsäule 51
- Berry, Duc de 84
- Berswort (Wappen) 282
- Berthier, Marschall Abb. 655
- Bertuch (Herausgeber des Journals des Luxus und der Moden) 690
- Besançon, Museum 183
- , Rathaus 189
- Beschläge 55, 99, 205, 206, 280, 408, 440, 442, 558, Abb. 651
- Betstuhl 298
- Bett 12, 13, 18, 26–30, 40, 44, 49, 50, 87, 101, 105–108, 119, 126, 153–155, 170, 190, 191, 194, 219, 230, 288–290, 304, 322, 325, 326, 336, 345, 366, 396 bis 398, 400, 469, 485, 562, 563, 584, 675, 677, 680–682, 686, 748, 749, 752, 763, 764, Abb. 4, 21, 46, 47, 95, 96, 141, 200, 229, 239, 292, 350, 369, 443, 444, 467, 495, 516, 594, 595, 623, 636, 638, 654, 655 (vgl. Alkoven, duchesse, lit)
- Bettgewand 106
- Bettthimmel 85, 105, 106, 108, 191, 230, 289, 366, 398, 563, 680, 681, 763, Abb. 46
- Bettkasten 128
- Bettkiste 50
- Bettlade 40, 49, 105, 107, 191
- Bettpfosten 49, 219, 304, 603
- Bett-Truhe 154
- Bettvorhänge 28, 49, 50, 87, 105, 366, 603
- Bettzelt 49
- Beulnmuster 92, 136
- Beyer, F. 511, Abb. 455
- Bezenval, Baronin 437
- Biberach, Museum 269
- Bibliotheksschrank 34, 151, 338, 358, 427, 428, 456, 523, 582, 635
- Bielinski, Graf 437
- Billier, Albrecht (Silberschmied) 379, 380
- Biron, Sammlung 464
- Biscellium 13, 42
- Blagé, Sammlung Madame M., siehe Paris
- Blaker 487
- Blarenberghe Abb. 371
- Blasien, siehe St. Blasien
- Blois 163, 176, 342
- Blondel, François 394, 395, 405, 420, 436, 438, 688, 689
- Blum, Hans 249
- Blumenmarketerie 343, 353, 356, 442, 556, 655, 702, 721 (vgl. Marketerie)
- Blumentisch 770
- Bockschütz, Tischlerfamilie 268
- , Georg 268
- Bocktisch (mit gekreuzten Stützen) 110, 241
- Böcke (gekreuzte Tischstützen) 51, 109, 110, 156
- Böhme, Johann (Schnitzer) 540
- Boffrand, Germain 370, 394, 396, 412, 438
- Bois d'amarante 340
- Bois de citronnier 340
- Bois de rose (Atlasholz) 340
- Bois de violette 340
- Boiserie 538, 675, 762
- Boîte à musique 363
- Boizot, Louis Simon 659

- Boleyn, Anna 102  
 Bologna 116, Abb. 162  
 -, San Petronio 123, 256  
 Bolpoottafel (Tisch mit Kugelfüßen) 323  
 Bolvir 51  
 Bondy, ehemalige Sammlung 468  
 Bonheur du jour (Damenschreibtisch) 398, 455, 634, 654, 667, 670, 674, 758, Abb. 372, 561, 580  
 Bonn 511  
 -, Münster 31  
 -, Provinzial-Museum 30, Abb. 23  
 Bonnes graces (Bettvorhänge) 366  
 Bonzanigo, G. M. 685, Abb. 608  
 Bookcase (Bücherkasten) 582, 649, 696 (vgl. Bücherschrank, Kasten)  
 Borromini 436  
 Bosco, S. Michele 256  
 Boscoreale 29, 628  
 Bosse, Abraham 198, Abb. 202  
 Bossi, Antonio 513, 514  
 -, Materno 692  
 Bothkamps 298  
 Botticelli 125, 131  
 Boucher (Ebenist), siehe BVRI8  
 -, François 403, 410, 414, 452, 675, 683, 714, Abb. 587, Taf. XIV  
 -, François d. J. 397  
 Boudin, Léonard 674, Abb. 372  
 Boudoirmöbel 241, 328  
 Boughton-House 550  
 Bourlard, J. B. 675  
 Boulle, André Charles 194, 292, 304, 338, 342, 343, 348, 350 bis 363, 368, 370, 398, 418, 421, 422, 429-432, 473, 506, 556, 557, 560, 566, 641, 674, 676, Abb. 338-344, Taf. XII  
 -, Charles André (de Sève) 352  
 -, Charles Joseph 352, 452  
 -, Jean Philipp 352  
 -, Pierre Benoit 352  
 Boulle-Marketerie 362  
 Boulemöbel 353-357, 390, 450, 565, 649, 670, 674, 684  
 Boulletechnik 341, 532  
 Boulle-Werkstätte 338  
 Boulogne, Sammlung Baron E. de Rothschild 678  
 Bourbon, Prinz 266, Abb. 263  
 Bout de pied (Fußbank) 397  
 Boutique de menuiserie 308  
 Bouts, Dirk 102, 109  
 Bracket clock 560  
 Bramante 163  
 Brandenburg, Dom 57  
 Braunschweig 308, 383, 524, 694, 698, 708, 724  
 -, Museum 59, 698  
 Brauttruhe 97, 99, 101, 122, 128, 133, 269, 303, Abb. 82, 118, 282, 308  
 Breakfast table 582  
 Breitsitz 48  
 Bremen 294  
 -, Kunstgewerbemuseum 381, 499  
 Brescia 150  
 Brescia, Antonio da, s. Antonio  
 Brescia, Raffaele da, siehe Raffaele  
 Breslau, Magdalenenkirche 270  
 Bretterbank 214  
 Bretterfüße 23, 28, 94  
 Brettform 22, 160  
 Brettschemelstuhl Abb. 285  
 Brettstuhl 287  
 Brettstütze 28, 110  
 Brewsterchair 241  
 Briefpaneeel (Faltwerk) 72  
 Briquet (Vergolder) 103, 452  
 Briseux, Charles Etienne 438  
 Brixen 85, 96  
 Broet, ehemalige Sammlung 451, 662, 670  
 Bromes (Wappen) 61  
 Bronzcappliken 343, 641, 750, 754, 755, 767  
 Bronzeschuhe 354, 408, 714, 719  
 Bronzewange 29  
 Bruchsal, Schloß 514, 517, 546, Abb. 459  
 Brügge, Gruuthus 90  
 -, Hospiz St. Jans 90  
 -, Poterie-Hospiz 109, Abb. 67, 90  
 Brünn, Museum 110  
 -, Palais Dubsky Abb. 470  
 Brüssel, Galerie 325, Abb. 328  
 -, Musée du Cinquantenaire 31, 114, 315, 317, 387, Abb. 24  
 -, Musée de la porte de Hall 104  
 Brüssel, Privatbesitz (Buyschaert) Abb. 70  
 Brunelleschi 122  
 Bruns, Jacques Antoine 730  
 Brustolon, Andrea 475, Abb. 433  
 Bruyn 221  
 Bry, Th. de 303  
 Bryas, ehemalige Sammlung 672  
 Buccleuch, Sammlung Herzog von, siehe London  
 Budapest, Kunstgewerbemuseum 459  
 Büchergestell 119  
 Bücherkasten 40, 696, Abb. 30  
 Bücherschrank 235, 448, 582, 604, 757, Abb. 514, 531 (vgl. Bookcase)  
 Bückeburg, Schloß 304  
 Büdingen, Schloß 542, 544, 546  
 Büfett 237, 275, 278, 279, 300, 304, 313, 317, 326, 388-392, 399, 400, 440, 449, 450, 463, 510, 602, 634, 660, 664, 666, 672, 674, Abb. 581 (vgl. auch Anrichte, Dressoir, Kredenz)  
 Büstengestell 162  
 Buffet 185, 231, 235, 236, 246, 313  
 Buffetto (Kredenz) 144  
 Bulbet (Musikpult) 534  
 Bullant, Jean 163, 169  
 Burat, Sammlung 426  
 Burckhardt 20  
 Bureau 355, 368, 398, 431, 450, 464, 560, 582, 639, 641, 647, 659, 662, 670, 672, 673, 686, 762 (vgl. Schreibtisch)  
 Bureau bookcase 582  
 Bureau cabinet 560  
 Bureau commode 338  
 Bureau à cylindre 398, 458, 459, 604, 641, 646-649, 706  
 Bureau de dame 446, 447, 646 bis 648, 665, Abb. 395, 555 (vgl. Damenschreibtisch)  
 Bureau à la Kaunitz 398, 459  
 Bureau à la Tronchin 634  
 Bureau Metternich 408, 441, Abb. 391  
 Bureau de milieu à dos d'âne 446, 548  
 Bureau der Maria von Medici 355, Abb. 337



- Bureau ministre 361, 558, 560, 581, 634, 698, 761, 762, Abb. 412
- Bureau à pente 398
- Bureau plat 338, 360, 361, 398, 406, 431, 434, 435, 446, 448, 453, 647, 656, 659, 669, 670, 762, Abb. 385, 394, 398, 568
- Bureau du roi 452, 558, 560, 581, 634, 698, 761, 762, Abb. 412
- Bureau Stanislas 456, 458, 639, 642, 654
- Bureau-pult 324
- Buren, Weeshuis 323
- Burette 730
- Burgain, Schloß 390
- Burlington House 566
- Burgkmair 259
- Burmester, Warnike 294
- Butterfly table 248, Abb. 258
- Buxenmacher 7, 300
- Buxtehude 280
- BVRB (-Boucher?) Ebenist 432, 442, 446, 447, 450, 665, Abb. 392-397, 432
- Byss, Johann Rudolf 373, 513
- Cabinet 176, 234, 561 (vgl. Kabinett)
- Cabinet d'Allemagne 182
- , de Florence 182
- Cabinet en forme de buffet 181
- Cabinet façon de Gênes 182
- Cabinet-maker 570, 590, 710
- Cabinet on stand 561
- Cabinet-sécétaire 667
- Cabriolet leg (Schweifung der Stuhlfüße) 553, 610
- Cabriolet-period 562, 610
- Cabriolet, en 466, 682
- Caere 33
- Caffieri, Jacques 192, 350, 408, 436, 440-443, 452, Abb. 390, 391
- Caffieri, Philippe 440
- Caffieri-Möbel 348
- Calderon 204
- Calvet, Musée, siehe Avignon
- Cama 219
- Cambridge, Harvard University Abb. 248
- , Kings College-Kapelle 221
- Cametz 270
- Camondo, Sammlung, siehe Paris Louvre
- Campbell 568
- Campo (Stuckmasse) 588
- Canapé 397 (vgl. Kanapee)
- Candle shade 562
- Candle stand 562, 571, 583
- Cane chair Abb. 250, 251
- Canossa 48
- Cantonnière (Bettvorhang) 366, 562
- Capellinaio (Kleiderrechen) 162
- Caquetoire (Armstuhl) 190, 224, Abb. 193-198
- Caravaggio, Polidoro da 136
- Card table 562, 582, Abb. 525 (vgl. Spieltisch)
- Carlin, Martin 452, 619, 663-669, Abb. 575-578
- Carlone, Diego 518
- Carlos V. 217
- Carlton House table 604
- Carnarvon, Sammlung, s. London
- Carolean chair 331
- Caroline Luise, Markgräfin v. Baden 700, 716
- Carpaccio, Vittore 105, 124, 153, 155, Abb. 140, Taf. VII
- Carrand, Sammlung, siehe Florenz, Musco Nazionale
- Carriola (Ruhebett) 155
- Carstens, Asmus Jakob 738
- Cartonnier (Schreibtischaufsatz) 398, 432, 441, 446, 532, 534, 669, 670, 674
- Casa Paravicini Abb. 113
- Casanova, Francesco 487, 683
- Caserta, Schloß 730, 764, Abb. 654
- Casimir-Périer, Sammlung, siehe Paris
- Cassapanca 139, 143, 144, 148, 154, 155, Abb. 125, 129, 130, 132 (vgl. Truhenbank)
- Cassetta (Schmucktruhe) 136, 137
- Cassettoncini (Miniaturkommoden) 481
- Cassettone (Schubladenkredenz) 148, 480, Abb. 135
- Cassettone a ribalta 480, Abb. 436
- Cassone 127-131, 136, 190 (vgl. Truhe)
- Cassonebilder 130, 131
- Castellane, chemalige Sammlung 428, Abb. 380
- Castellani (Wappen) 152
- Catel, Ludwig Friedrich 732, 749
- Cathedra (Lehnstuhl) 27, 160, 766
- Catton 594
- Cavaletti (Tisch) 155
- Cathelin, Louis Jacques 459
- Cauvet, J. B. 657, 667
- Caylus, Graf 418, 622
- Cellini, Benvenuto 152, 163
- Certosina-Arbeit 71, 122, 161, 201
- Stuhl 208, Abb. 155
- Truhe 122, 132, Abb. 112
- Cervantes 204
- Chaire 113, 137-169, 190, Abb. 171, 190 (vgl. Lehnstuhl)
- Chaire à ciel 113
- Chaire à coffre 113
- Chaire à femme 190
- Chair-maker 570
- Chair table (Stuhltisch) 227, 248
- Chaise 336, 397 (vgl. Stuhl)
- Chaise d'affaires 448
- Chaise en cabriolet 402
- Chaise à la capucine 397
- Chaise à l'échelle 567
- Chaiselongue 397, 467, 468, 682, Abb. 418 (vgl. Sofa)
- Chaise ovale 682
- Chaise percée 448
- Chaise à la reine 402
- Chaise à vertugadin 190
- Chaisier 363, 416, 675
- Chamber table 609
- Chambers, W. 573
- Chambord 164, 176
- Champagne, Philippe de 192
- Chantilly, Schloß 432, 638, 642, 675, 686
- Chapeau, en 680
- Chapelet, en 198
- Chapey, Sammlung, siehe Paris
- Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 241, 397, 524, 622
- Charité sur Loire 44, Abb. 36
- Charles II. von England 550
- , -chair 607
- Charlottenburg, Schloß, siehe Berlin
- Charnon, Schloß 672
- Chartres 44, 50, Abb. 38, 46
- Chastellux, Comte de 675

- Chatsworth, Herzog von Devon shire 359
- Chaumont 163
- Chenet (Kaminbock) 400
- Chenevière, Pierre (Schreinermeister) 183, 189
- Chený 676
- Chest (Truhe) 97, 230, 558
- Chest of drawers 96, 231, 245, 246, 338, 556, 558, 560
- Chest on stand (Truhe) 236
- Chevington (England) 61
- Chiavenna, Pestalozzihaus 278
- Chiffonnière 398, 400, 453, 635
- Chiffonnière secrétaire 758
- China case 604, 696
- Chinalack 414
- Chinoiserie 368, 414, 415
- Chippendale, Thomas (der Vater) 570
- Chippendale, Thomas 108, 540, 556, 563-572, 576-585, 588, 590, 594, 604, 606, 617, 629, 692, 696, 698, 714, 716, Abb. 507 bis 510, 513, 515, 516
- , -Möbel 694-696
- , -Fabrik 576
- , -Haig 570, Abb. 505, 512, 514
- Chlotar I 58
- Chodowiecki, Daniel 603, Abb. 623
- Choiseul, Herzog von, Abb. 371
- , chemalige Sammlung 446
- Choisy, Schloß 464
- Chorgestühl 43, 44, 85, 96, 123, 134, 143, 152, 160, 185, 202, 259, 260, 268, 270, 300, 304, 307, 497, 498, 517, 546, 721
- Chorpult 59
- Chouvalov, Sammlung, siehe Petersburg
- Chrétien de Hondt Abb. 85
- Christian IV. von Dänemark 296
- Christian I. von Sachsen 304
- Christiania, Kunstgewerbemuseum 298; siehe auch Oslo
- Chute (Eckbronze) 408, 422, 434
- Cielo (Baldachin) 154
- Cipriani, Giovanni Battista 586
- Cirey 408
- Ciste 51, 52
- Civezzano 40, 52, 54, Abb. 29
- Cividale 50
- Clairvaux 178, Abb. 176
- Clarér (Wappen) Abb. 261
- Claw and ball foot (Vogelfuß) 553, 562, 576, 610, 615, 696
- Clemens Wenzeslaus, Kurfürst von Trier 706, 712, Abb. 624
- Clemensgrab Bamberg 21
- Climping (England) 61
- Clopaturkistler 368
- Closen-Nothafft (Wappen) Abb. 277
- Cloth press (Kleiderschrank) 231, 563
- Clouet, François 194
- Club foot (Fuß in Keulenform) 544, 553, 610
- Cochin, Nicolas 342, 459, 621, 624
- Codex atlanticus 119
- Cofano (Truhe) 127, 136
- Coffre 97, 230 (vgl. Truhe)
- Coffre de bahut 173
- Coffre à bijoux 137, 448
- Coffre de luxe 176
- Coffre de mariage 338, 359
- Coffre de parement 176
- Coffre de toilette 359
- Colbert 334, 351
- Commode, siehe Kommode
- Commode à abatants 754
- , à tiroirs 754
- Commodini (siehe Miniaturkommode)
- Compiègne, Schloß 464, 465, 638, 728, 757, 758, 763, 764, Abb. 657
- Condé, Prinz von 463, 686
- Confessional (Beichtstuhl) 364
- Confidente (Kanafee) 589, 682, Abb. 599
- Conopeum (Mückennetz) 366
- Conrad, Meister 254
- Console 340, 672
- Console d'applique (Konsoltisch) 364
- Contour agréable 404
- Contour extraordinaire 404
- Contraste (Gegensatz der beiden Seiten) 404
- Contre-boulle (Ornamentik in Schildpatt auf Metallgrund) 342
- Contre-partie, siehe contre-boulle
- Coombe Abbey 581
- Cornelius Rufus 767, Abb. 26
- Cornella de Conflent (Spanien) 56, Abb. 53
- Corner chair (Ecksitz) 578, 611
- Cornice 126
- Cornice da specchio (Spiegel) 162
- Corps de tiroirs 762
- Correggio 125, 524
- Corrozet 188
- Corsham, Sammlung Lord Methuen 582, 583, Abb. 515
- Cortezza 152
- Cortona, Domenico 163, 164
- Cosimo, Piero di 131
- Cotignola 101, 144, Abb. 86
- Cotte, Robert de 394, 412, 424
- Couch 108, 609
- Couche 105, 108, 552
- Couchette (siehe Couche)
- Couven, Johann Joseph 523
- Coypel, Antoine 622
- Cranach d. Ä., Lukas 95, - Taf. X
- Craven, Lady 694
- Crécy, Schloß 464
- Credenza (vgl. Kredenz) 101, 144
- Credenzzone 144
- Cremona 72, 101, 122
- Créqui, Maréchal François de 355, 368
- Cressent, Charles 348, 360-362, 398, 404, 405, 408, 418-435, 438, 440, 441, 448, 451, 460, 491, 506, 507, 510, 514, 532, 566, 642, Abb. 375-384
- , François 418
- Cromwellian chair 226, 248, 325
- Crozat 418, 420
- Crunden 585
- Cruse, Franz van der 452
- , Franziska Margareta van der 452, 636
- , Roger van der 462
- Cschidnich, Michael 270
- Cucci, Domenico (Kunsttischler) 192, 350, 363
- Cuccie (Ruhebetten) 155
- Cupboard (Kredenz) 101, 102, 231, 235, 246, 563
- Cupids'-bow-back 567
- Cupids'-bow-top 578

- Cuvilliés, François de 402, 405, 406, 415, 436, 444, 459, 504, 507, 510–514, 529, 530, 534, 535, 571, 620, Abb. 448–453  
–, François de, der Jüngere 690, 692  
Cylinder-fall bureau 604  
Cypriani 594
- Dachau, Schloß** 268  
Dachruhe 33, 54  
Dagobertssessel 26, Abb. 14  
Dahlin, Nils 686  
Daig, Sebastian 101  
Dais (Betthimmel) 105  
Damenschreibtisch 368, 398, 406, 446–451, 455, 462, 463, 604, 646, 658, 663–666, 674, 758 bis 761, Abb. 402, 409, 411, 555 bis 557, 573, 576, 649 (vgl. bonheur du jour, bureau de dame, Schreibtisch)  
Damiano, Fra 123  
Danhauser, Joseph 736  
Dantestuhl 27, 161  
Danzig 308, 376, 387, 389, Abb. 367  
Darly, Mathias 558, 571, 572  
Darmstadt, Museum 546  
Daucher, Adolf 259  
David, Jacques Louis 624, 678, 725, 728, 764  
Daybed (Ruhebank mit einer Seitenlehne) 108, 230, 364, 378, 552, 609  
Deerfield, Memorial Hall Abb. 254  
Degault, Pierre Marie 658  
Delacroix 636  
–, Charles 452  
–, Eugène 452  
–, Roger, siehe Lacroix  
Delafosse, Jean Charles 397, 670  
Delanois, Louis 348, 468, 628, 675, 676, Abb. 418, 423, 424  
Deledique, Antoine Josef 523  
Delorme, Adrian Faizelot 163, 169, 354, Abb. 404, 405, 450  
–, Philippe 171  
Delphinfuß 576  
Demay, J. B. 683  
Demidoff, ehemalige Sammlung, siehe Florenz  
Denizot, Pierre 451, 455
- Derby (England) 61, 225  
Desco di parto 126, 158  
Desk (Schreibpult) 609, 611  
Desmalter, Jacob 659, 678, 728, 730, 733, 750, 752, 762  
Desmarées, Georg 686  
Despaigne 734  
Dessins de commodes 536  
Dessins de lambris 504  
Destailleur, ehemalige Sammlung H., 658  
Devonshire 566  
Diderot 418, 620, 622, 707  
Diderot-d'Alembert, Enzyklopädie 684, 688  
Diepenveen, Sammlung van der Ven 328, Taf. XI  
Dietrich, Jakob 268  
–, Joachim 504, 506, 507, Abb. 450  
–, Wendel 268, 304  
Différents dessins de commodes 504, 507, 535  
Dijon 172, 179  
–, Palais de justice 172  
–, Museum 189, 361  
Dining table 562, 602, 603, 614  
Diphros (Schemel) 13, 21  
– okladios (Faltstuhl) 21  
Discus 51  
Divan 155  
Divano (Polsterbank) 484  
Dixnard, siehe Ixnard  
Doirat, E. 363, Abb. 345  
Dolecupb oard (Hängeschränk) 235  
Donato, siehe San Donato  
Doppelbaldachin 288  
Doppelkommode 582, 604, 698, Abb. 612 (vgl. Kommode)  
Doppelmair 254  
Dordrecht 307, 325  
Dortmund 280, Abb. 276  
Dosquet, Sammlung, siehe Berlin  
Dossier 366  
Dossier en chapeau 682  
Dossier à médaillon 682  
Double, Sammlung 467  
Double chest 560  
Double gate table 228  
Double stool 552  
Doucet, ehemalige Sammlung, siehe Paris
- Dournovo, Sammlung M. P., siehe Petersburg  
Dover 101  
Drachenkommode 440  
Drake, Francis 227  
Drasli (Kasten) 40  
Drawing room 454  
Drayton 562  
Drege, Hans 295  
Dreher 291  
Drehstuhl 288  
Dreibeinschemel 111, 223, 241  
Drentwett (Augsburger Silberschmied) 379  
Dresden 75, 293, 341, 362, 379, 380, 441, 446, 448, 489, 494, 540, 688, 690  
–, Prinz-Max-Palais, Taf. XVIII  
–, Schloß  
–, Zwinger 380, 525  
–, Gemäldegalerie, Taf. XIII  
–, Historisches Museum 286, 293  
–, Altertumsverein 110, 288, 289  
Dressing glass 560  
Dressing table 603, 609, Abb. 503, 536  
Dressoir 101, 167–171, 185–188, 236, 279, Abb. 165–167, 182 (vgl. Anrichte, Büfett, Kredenz)  
Dressoor 101  
Dreyfuß, Carl 446, 647  
Drisorium 101  
Drottningholm, Schloß (Schweden) 686  
Dubarry, Madame 463, 468, 632, 654, 670  
Dubois, Jacques 354, 445, 672, 678, Abb. 408  
–, René 446, 619, 672, 674  
Dubsky, Palais, siehe Brunn  
Ducerceau, Jacques Androuet 169 bis 171, 188, 191, 286, 308, 359  
Du Chatelard sur Clarens, Schloß Abb. 185  
Ducher, Hans 268  
Duchesse (Bettform) 397, 589  
Dürer, Albrecht 67, 86, 87, 95, 114, 214, 254, 298, 418  
Dugourc, Jean Démosthène 626, 675, 728, Abb. 607  
Dundas, Lawrence 587



- Dupain, Adrian Pierre (Kunst-  
tischler) 675
- Duplessis, Claude Thomas 452,  
454, 455, 458, 682
- Durham 66
- Du Ry, Charles 690, 694
- , Simon Louis 690
- Düsseldorf, Stadtbibliothek Abb.  
30, 31
- Dutasta, Sammlung Paul, siehe  
Paris
- Duvaux, Lazare (Kunsthändler)  
448, 452
- Dyck, Anton van 222, 418, 549
- Dyck, Schloß 675, 694
- Easy chair 697
- Eben (Tischler) 708
- Ebenholz 20, 194, Abb. 5, 9
- Ebenholzkabinett Abb. 201
- Ebenholzschrank 293
- Ebenista 194
- Ebéniste 70, 346, 348, 351, 363,  
416, 491, 492, 496, 498, 675
- Eberhard, Erzbischof von Salz-  
burg, siehe Salzburg
- Ebner, Wolfgang 268
- Eck, Adam 390
- Eckbert 304
- Ecker von Kapling (Wappen)  
390, Abb. 364
- Eckernförde 298, 299, Abb. 298
- , Nicolaikirche 298
- Eckkonsolen 455
- Eckschrank 246, 298, 400, 402,  
427, 432, 438, 442, 445-450,  
453, 462, 487, 518, 532, 534,  
537, 538, 650, 654, 666, 672,  
674, 720, 756, Abb. 379, 389,  
392, 399, 400, 480, 484, 562
- Ecksitz 578
- Ecksofa 515, Abb. 457
- Eckstein, Johann Konrad 686
- Eckstuhl 611, 695, 696
- Ecktisch 487
- Ecran (Ofenschirm) 366, 400, 469,  
680
- Edwards 558, 572
- Effiat, Schloß Abb. 347, 350
- Effner, Josef 368, 370, 504, Abb.  
355
- Eger 390
- Egerer Kabinettschrank 390
- Ehebett 108, 155
- Ehrenbreitstein 703
- Eichler, Max 368
- Eisgrub, Fürst Liechtenstein 151
- Elbing 708
- Elfenbein 19, 20, Abb. 5, 9
- Eliptic bed 603
- Elisabeth, Königin von England  
221
- , Madame, von Frankreich 728
- , Königin von Preußen Abb. 639
- Ellrich (Kunsttischler) 368
- Ellwood Abb. 504, 514
- Eltville 544
- Eltz, Burg 716, Abb. 280
- Emersleben 59
- Enclosed chair (Lehnstuhl) 224
- Encoignure (Eckschränken) 400
- Engelhardt, Johann Daniel 734
- England, Privatbesitz (Baron de  
Meyer) Abb. 502
- Equeman 192
- Erasmus, Desiderius, von Rot-  
terdam 273, 274
- , Georg Caspar (Tischler) 380
- Erdmannsdorf, Friedrich Wil-  
helm von 694
- Erfurt, Dom Abb. 37
- Erkerschrank 104, Abb. 301
- Erkerstollenschrank Abb. 300
- Erstet, J. A. U. 353
- Escritorio 216
- Eskorial 205, 259, 730, Abb. 206,  
207, 212
- Espagnolette 413, 421, 431, 514,  
566
- Essen, Münsterkirche 63
- Esser 367
- Esslingen, Museum 269
- Esstisch 323, 398, 562, 582, 602,  
603
- Este, Isabella 126
- Esterhaza, Schloß 674
- Estrada, Gutierrez de 659
- Estrade 105, 153, 154, 191, 288
- Etagère 445, 664, 666, Abb. 574
- Etampes 44
- Etruskischer Stuhl 766
- Eugen, Prinz von Savoyen 374
- Eusbern en Allemagne 452
- Evers d. J., Tönnies 295
- Ewald, M. B. 659
- Eyb, Gabriel von, Bischof 111
- Eyck, Hubert van 63, 67, 69, 73,  
87, 101, Taf. V
- Eyck, Jan van 86, 113
- Eyrichshof 370
- Fabroni 122
- Facta (Ebenist) 734
- Faenza 152
- Falconet, Maurice Etienne 674
- Faldistorium (Faltstuhl) 26, 190
- Falltüre 296, 314
- Faltstuhl 13, 19, 21, 26, 27, 40,  
42, 45-47, 63, 111, 112, 160,  
161, 190, 208, 223, 287, 288,  
336, 366, Abb. 5, 14, 40, 41,  
212, 284, Taf. III
- Falttisch 448
- Faltwerk 72, 73, 79, 101, 106,  
111-114, 168, 231, 280, Abb.  
67, 110
- Fancy chair 617
- Farnese, Kardinal 152, Abb. 139
- Fassadenschrank 268, 269, 282, 322
- Faucesteuil (Faltstuhl) 190
- Faulbett 108
- Fauteuil 26, 336, 364, 366, 397,  
400, 403, 466, 467, 534, 675,  
682, 765, 766, Abb. 348, 349,  
417, 418, 586, 588, 602, 657 (vgl.  
Armstuhl, Lehnstuhl, Sessel)
- Fauteuil de bureau 397
- Fauteuil de commodité 364, 448
- Fauteuil mécanique 452
- Fauteuil de toilette 397
- Favorite, Schloß 716
- Fayence 17, 19
- Fechenbach-Heddersdorf (Wap-  
pen) Abb. 365
- Feist, Sammlung, siehe Berlin
- Feldkirchen (Kärnten) Abb. 78
- Feldklappstuhl 112
- Fenstersofa 598
- Ferdinand, Großherzog von Tos-  
kana 734
- Ferdinand Maria, Kurfürst von  
Bayern 367, Abb. 351
- Feuerschirm 114
- Feuillois 628
- Fiedler, J.-G. 700, Abb. 622
- Field bed 603
- Figdor, ehemalige Sammlung,  
siehe Wien
- Figurenkasten 322

- Filippino 131  
 Fischer, Johann Georg 390  
 Fistulator, Blasius 304  
 Flachschnitt 75, 97, 115, 128, 132, 187, 243, Abb. 72, 79, 95, 98  
 Flammleiste (welliges Band) 380  
 Flemalle, Meister von 86, 101, 112, 114, Abb. 61  
 Flemisch curve 550  
 Flensburg 298, Abb. 296  
 -, Museum 91, 296, 298  
 Flötner, Peter 170, 191, 249, 256, 258, 260, 287, 288, Abb. 259, 260  
 Flötnerschüler 258  
 Flore, Nic. Guil. a 342  
 Florenz 116, 122, 129, 135, 137, 150, 730, Abb. 117, 133, 137, 146-149, 151  
 -, Annunziata 117, 143, 154, Abb. 144  
 -, Dom 122  
 -, S. Lorenzo 134  
 -, S. Maria Novella 117, 154, Abb. 142  
 -, Palazzo Vecchio 126, 134, 150, 152  
 -, Uffizien 146, Abb. 119  
 -, Palazzo Pitti 292  
 -, Museo Civico 132  
 -, Museo nazionale 132, 144, Abb. 121, 129, 148, 156  
 -, Sammlung Carrand: Abb. 170  
 -, Museo Bardini 114, 132  
 -, Museo Stibbert 152, Abb. 431  
 -, Casa Buonarroti 139, 153, Abb. 127  
 -, Casa Horne 112  
 -, Castello Vincitaglia 128, 149, Abb. 135  
 -, Palazzo Davanzati 124, 144, 152, 159, 160, Abb. 131, 152  
 -, Villa Reale di Castello Abb. 663  
 -, Villa Torre del Gallo 156  
 -, ehemalige Sammlung Bardini 95, 152  
 -, ehemalige Sammlung Demidoff 142, Abb. 128  
 Floris, Cornelis 155, 221, 250, 298, 307, 308, Abb. 145  
 Florisstil 296, 298, 301  
 Foliot, Nicolas Quinibert Abb. 417, 467  
 Folnesicz, Josef 760, 761  
 Fontaine, Pierre François Léo- nard 606, 630, 678, 708, 728, 730, 732, 736, 739, 746-749, 752, 754, 756, 760-770, 773, Abb. 642  
 Fontainebleau, Schloß 163, 164, 170, 176, 362, 464, 465, 468, 642, 659, 660, 672-678, 680, 728, 757, 764, 767, 768, Abb. 585, 636, 637, 643  
 Forestier, Etienne 452  
 Forlì, Melozzo da 162  
 Form (Bank) 227  
 Forziere (Truhe) 127  
 Foulet, Jean Baptiste (Kunst- tischler) 432, 433, 462  
 -, Pierre Antoine 672  
 Fouquet, Jean 109, 113  
 Foz, Sammlung Marquis da, siehe Lissabon  
 Fragonard 403  
 Frailero (Lehnstuhl) 206  
 Frame for marble slabs 571  
 Framed chair 223  
 France, William 569  
 Frankfurt a. M. 55, 197, 303, 308, 388, 389, 544  
 -, Kunstgewerbemuseum 300, 546, Abb. 493  
 -, Historisches Museum 301, Abb. 361  
 -, Sammlung Max Frhr. von Goldschmidt-Rothschild 432, 463, 638, 654, Abb. 561  
 -, Sammlung L. Hackenbroch 720  
 -, Sammlung von Hirsch 711, 720, Abb. 436, 625, 632, 633  
 -, Sammlung Mook 95  
 -, Sammlung Baron Albert von Goldschmidt-Rothschild 453, 455, 463, 546, 638, 655, Abb. 385, 492, 563  
 -, ehemalige Sammlung Mathilde von Rothschild 638  
 -, Sammlung Baronin L. v. Schey 654, 663  
 -, Kunsthandel, Rosenbaum 450, Abb. 399, 401  
 Franz I. von Frankreich 163, 176  
 Frederiksborg, Schloß 298  
 Freienwalde, Schloß (bei Berlin) 697  
 French chair 571  
 French commode 571  
 French commode-table 571  
 French state-bed 603  
 Friedrich, Caspar David 737  
 Friedrich I. von Dänemark 298  
 -, IV. von der Pfalz 287  
 -, I. von Preußen 336, 376-379  
 -, II. von Preußen 376, 490, 494, 496, 524, 525, 532, 540, 700, 716, Abb. 476  
 -, I. von Württemberg 287  
 Eugen von Württemberg 724  
 Friedrich Wilhelm, der Große  
 Kurfürst von Preußen 375, 376  
 -, I. von Preußen 567  
 -, II. von Preußen 694, 700, 708, 721-724, 761  
 -, III. von Preußen 375, 708, Abb. 647  
 Friesch-Museum (Holland) 321  
 Frisierstuhl 397  
 Frisiertisch 398, 485, 768, 769  
 Frost, Johann Gottlieb 708, 724  
 Fuger, Johann Heinrich 736  
 Füllbrett 139, Abb. 156, 157, 161, 162  
 Füllung 55, 68, 71, 72, 75, 77, 90-97, 110, 113, 118, 130, 152, 169, 233, 280, 454, 538  
 Füße 14-18, 22, 24, 26, 29-31, 46, 47, 51, 97, 109-111, 134, 158, 189, 194, 198, 206, 208, 218, 226, 228, 234, 248, 323 bis 325, 330, 331, 344, 345, 359 bis 361, 363, 367, 378, 389, 392, 402, 424, 435, 440, 441, 465, 466, 484, 504, 506, 514, 544, 550, 552-556, 560, 562, 571, 576, 580, 583, 594, 598, 599, 607, 609-611, 682, 698, 711, 714, 718, 759, 765, 766, 768, Abb. 26  
 Füßen 104, 108  
 Furnier 55, 62, 63, 69, 71, 80, 93, 296, 308, 323, 333, 342, 374, 380, 407, 422, 512, 558, 593, 620, 710, 711, 750  
 Fußbank 44, 750  
 Fußwand 153-155, 288-290, 485  
 Gabriel, Jacques Ange 394, 438, 623, 632, 675, 676

- Gagny, Gaillard de 420  
 Gaill (Wappen) 300  
 Gaillon 163  
 Gaine d'applique (Sockel) 424  
 Gainsborough, Thomas 569, 580, 600  
 Gallen, siehe St. Gallen  
 Gambs, Heinrich 707, 724  
 Ganay, Sammlung Marquise de, siehe Paris  
 Gardemeuble de la couronne, siehe Paris  
 Garneray 730  
 Garnier, Pierre 464  
 Garnitur 675, 677, 678  
 Garrick, David 576  
 Gastellier 452  
 Gate leg table 219, 247, 544, 562, Abb. 228  
 Gatschina, Palais, siehe Petersburg  
 Gaudreau, Antoine Robert 438 bis 441, 449, 456, Abb. 390  
 Gault 441  
 Gauthiot, Familie 183  
 Gautsche 108, 155  
 Gavet, Sammlung, siehe Paris  
 Gebälkbalдахin 288, 289  
 Gehalter (Behälter) 55  
 Geheimfächer 292, 701  
 Geigel, J. Ph. 690, 692  
 Geißfuß (Stuhlbein) 331, 344, 354, 402, 506, 544, 553, 682  
 Geitschle 108  
 Geldschrank 97  
 Geldtisch 324  
 Gelegenheitstischchen 600  
 Genf, Museum 188, 279, 656, Abb. 182, 185  
 Gentz, Heinrich 694  
 Genua 116  
 -, Palazzo bianco 149  
 -, Palazzo Doria 155  
 Georg I. von England 554, 565, 566  
 - II. von England 565, 694  
 - III. von England 568, 602  
 Georgstruhe 61, Abb. 58  
 Gerhard, Hubert 304  
 Germain, Pierre (Goldschmied) 438  
 Gern 724  
 Gertrud, Äbtissin in Salzburg 46, Taf. III  
 Geschirrschrank 231  
 Gesimsborde 326  
 Gessner 622, 714  
 Gesso (Stuck) 478, 558, 562  
 Getäfel 282, 298  
 Gewandtruhe 97  
 Ghirlandajo, Domenico 116, 124 bis 126, 154, Abb. 142  
 Giacetti, Gian Ambrogio 192  
 Gibbon, Grinling 557  
 Gibbs, James 568  
 Giebeldach 57  
 Giebelschrank 54, 58  
 Gienger (Wappen) 94, Abb. 75  
 Giessfasskenterlin 278  
 Giess-vass-Kestlein (Waschschrank) 104  
 Gillot, Claude 411, 412, 414, 443  
 Gilly, David 694  
 Giorgio Martini, Francesco di 119, 126  
 Giotto 50  
 Giovanni, Bartolomeo di 131  
 Giovanni da Bologna 292, 418  
 Girandole 353  
 Girardon 363, 418  
 Gitterwerk 301  
 Gladbeck bei Essen 635  
 Glass frame 571  
 Glasschrank 102, 582, 604, 696, 756  
 Gloucestershire 237  
 Goddard, John 615  
 Goder von Kriegsdorf (Wappen) 390, Abb. 364  
 Godrons (Beulen) 179  
 Goertz, Gemahlin des Leonhard von 132  
 Göthe, Eosander von 376  
 Goethe, Johann Wolfgang von 11, 34, 121, 544, 690, 700, 701, 722, 752  
 Göttingen 524  
 Goldbeschlag 18, 19, Taf. I  
 Goldschmidt-Rothschild, Sammlungen, siehe Frankfurt und Königstein  
 Golle, Pierre 350  
 Gombert, Fräulein von 336  
 Goncourt 532  
 Gondole (Schreibtischstuhl) 397  
 Gondouin, Jacques 639, 675  
 Gontard, Karl von 538, 690, Taf. XXIII  
 Gonzaga 152  
 -, Paola 132  
 Goslar 48, 51  
 Gotha 293, 708  
 -, Schloß 545, 560  
 Gothic manner 573  
 Gottfried, Konrad 270  
 Gottorp, Schloß 296, 298  
 Goujon, Jean 169, 172, 178  
 Gould, Sammlung Georges, siehe New York  
 Gouthière, Pierre 348, 639, 645, 648, 650, 657, 659, 663-666  
 Gower, Jürgen 296, 298  
 Gradini (Stellbretter) 147  
 Graffigny, Madame 408  
 Granada 72  
 Grandfontaine 185  
 Granier 424  
 Graz, Dom 132  
 -, Museum 258  
 -, Graf Wimpfen 95  
 Greco 204  
 Greuze, Jean Baptiste 624  
 Griesse, August 749  
 Griffin, James Abb. 240  
 Griffiths, D. 582  
 Grimm, Baron 418, 420, 620, 700, 707  
 Gripsholm, Schloß (Schweden) 686, 688  
 Groff, Wilhelm de 511  
 Grooved-foot 610  
 Groß-Biewende 59  
 Guardi 474  
 Guarini, Guarino 436  
 Gudewert, d. Ä., Hans 296, 298, Abb. 297  
 -, d. J., Hans Abb. 298, 299  
 Guépière, Ph. de la 689  
 Guéridon (Träger in Tischform) 340, 353, 378, 380, 398, 400, 424, 485, 558, 583, 768  
 Guérin, Jean 698  
 Gugelhör, Georg Sebastian 368  
 Guiche, Herzog von 672  
 Guiffrey, Jules 354  
 Guilbert, Honoré 675  
 Guillaume, Simon 462  
 Guillot 256  
 Gunetshainer, Johann 504, 511  
 Gussalli, Sammlung E., siehe Mailand



- Gustav III. von Schweden 686  
Gustav Adolf von Schweden 286, 292  
Guthmann, Georg Adam 514, 515  
Gutschen 108  
Guvina, Andreas 48
- Habermann, Franz Xaver** 546  
Haberstrumpf, Karl 390  
–, Nikolaus 390  
Hacker, David 708, 724  
Hängebücherbord 534  
Hängeschränkchen (Wandschrank) 104, 235  
Haensch 749  
Härder, Christian 708, 724  
Hagley Hall 580, 583  
Haig, Thomas 570  
Hainhofer, Philipp 268, 290–292  
Halberstadt 63, 75  
–, Dom 49, 56, 57, 66, Taf. IV  
–, Frauenkirche 57  
–, Museum 62  
Halbschrank 233, 448, 674  
Haldenstein, Schloß bei Chur 260, 263, 274  
Halfpenny, W. 573  
Hall 686  
Halle a. d. Saale, Haus zum kühlen Brunnen 288  
Hals, Frans 325, 328, Abb. 328  
Hamburg 59, 298, 301, 307, 308, 380, 381, 385, 392, 498, 694, 709, 734, Abb. 619  
–, Kunstgewerbemuseum 61, 91, 197, 280, 320, 323, 383, 389, 696, 700, Abb. 57, 59, 314, 315, 317, 319, 321, 359, 363, 619, 622, 662  
Hamilton, William 594  
–, ehemalige Sammlung 358, 360, 426, 642, 648, 650, 662, 681, Abb. 377, 597  
Hampton Court Palace 563, Abb. 495  
Handschuhsheim bei Heidelberg 724  
Handtuchhalter 114  
Hannover 341, 549, 694, 734  
–, Kestner-Museum 33, Taf. II  
–, Provinzialmuseum 155, 696, Abb. 145
- Hannover, Leibnizhaus 57, 760, Abb. 648  
Harding, Sammlung H. W. 659  
Hardwich 233  
Harewood House 576, 581, 588, 600  
Harlequin table 604  
Hartekamp, Sammlung von Pannwitz 108, 427, Abb. 66  
Hartford, Historical Society Abb. 253  
–, Privatbesitz 617, Abb. 250, 251  
Hartmann, Sammlung Baronin von, siehe München  
Has, Georg 271  
Haßbergen bei Osnabrück Abb. 59  
Haupt, Georg 686, 688, Abb. 611  
Hawksmoor, Nicholas 568  
Heemskerck, Maerten van 321  
Hegeso, Grabmal der, siehe Athen  
Heidelberg, Schloß 374  
Heidelberger, Thomas 268  
Heiliger, Peter 512  
Heinrich II. von Frankreich 169, 176, 187, 191, Abb. 173, 181, 200  
– III. 173, 176, 187, 190, Abb. 184, 191  
– IV. 169, 334, 342  
– VIII. von England 169, 221  
Heinrichsstuhl 40  
Helene Pawlowna, Großfürstin von Rußland 724  
Hembra (Truhe) 99  
Henkel 18, 630  
Henkelpilaster 286, 301  
Henriette Adelheid, Kurfürstin von Bayern 367  
Hepner, Jakob 254  
Hepplewhite, George 556, 559, 588–591, 594, 595, 600, 603, 604, 617, 696–698, Abb. 523, 524, 526, 527, 529, 531–534  
Hepplewhite-Möbel 592, 594, 605, Abb. 530  
Herford (Westfalen) 59  
Herkulaneum 33, 622, 752  
Herman (Schnitzer) 523  
Hernandez 204  
Herrad von Landsberg 49, 51  
Herrnhag bei Hanau 541, 542, 701
- Herrnhut 540, 542  
Hertel, Hans Georg 306  
Hertel, Johann 736  
Heveningham Hall 592  
Hervieux, Louis Barthelemy 452, 458  
Herz, Peter 268, 292  
Hesselin 345  
Heßling, Egon 755, 757  
Hettucio (Ruhebett) 155  
Heures de Turin Abb. 27  
Heythuysen, Herr van 325, 328, Abb. 328  
High-boy (Kommodenschrank) 609, 611, 614, 615, Abb. 541, 546  
High chest of drawers 609  
Hildebrand, P. C. 734  
Hildebrandt, Lukas von 514  
Hildesheim, Dom 51  
Himmelbett 198, 326, 603  
Hinterglasmalerei 304, 632, 664  
Hitterdal 36  
Hochsitz 13, 42, 113  
Hochzeitstruhe 130, 336, 282, 672, Abb. 117, 276  
Hocker 12, 42, 111, 378  
Hodgkins, Sammlung, siehe Paris  
Höckerfüße 606  
Hoeft, Hendrik van 355  
Hörschapp (Eckschrank) 298  
Hofkistlerei 370  
Hogarth, William 555, 569, Taf. XX  
Hogarthstuhl 555  
Hohenheim, Schloß bei Stuttgart 734  
Holbein d. A., Hans 101  
Holbein d. J., Hans 111, 221, 259, 272, 273, 289, 418, 549, Abb. 267  
Holkham 566  
Holl (Kunsttischler) 736, 760, Abb. 649  
Holzmarketerie, siehe Marketerie  
Holzmosaik 121  
Holzsessel 226  
Holzschuherschrank 256, Abb. 259  
Homer 27  
Hooch, Pieter de 323, 324, 328, Abb. 318

- Hoop-back armchair Abb. 496  
 Hope, Thomas 606, 618, 731, 732  
 Hoppenhaupt, Johann Christian 529, 534, 538, 540  
 –, Johann Michael 444, 516, 529, 534, 535, 538, 539, 544, Abb. 487  
 Horloge d'applique 362  
 Horne, Casa, siehe Florenz  
 Hortense von Frankreich, Königin von Holland 754, Abb. 643  
 Hortus deliciarum, siehe Herrad  
 Houasse, René Antoine Abb. 333  
 Houghton Hall 563, 566  
 Howard, Castle 694  
 Hucho (Truhe) 97, 168, 215  
 Huchier 70  
 Hüftpolster 190  
 Hülsemann, Johann (Tischler) 532  
 Huet, Christophe 412, 414  
 Hulsten, Jonas (Ebenist) 686  
 Hund, Ferdinand (Kunstschreiber) 514  
 Hundt (Wappen) 288  
 Huquet, J. G. 414  
 Hurfé, Schloß bei Lyon Abb. 199  
 Hutch (Truhe) 230  
 Hutten, Fürstbischof Franz Christoph von 518  
 Jacob, François Honoré, siehe Desmalter  
 –, Georges 348, 354, 468, 606, 626, 628, 673–682, 725, 728, 757, 758, 767, Abb. 595, 589, 591–595, 598, 600–606, Taf. XXII  
 Jacob-Möbel 677, 724  
 Jacobäa Maria, Herzogin von Bayern Abb. 118  
 Jamnitzer, Wenzel 292, 628  
 Janeiro, Rio de, Schloß 730  
 Janssen 324, 328  
 Jardinière 770  
 Jérôme, König von Westfalen 734  
 Ince and Mayhew 585, 590  
 Indian lackwork 558  
 Ingelheim, Bischof Anselm-Franz von 516  
 Inkrustation 122, 341  
 Innsbruck, Museum Ferdinandum Abb. 29, 40  
 Intarsiator 122, 233  
 Intarsiaturen 221, Abb. 266  
 Intarsien 83, 94, 118, 121–126, 130–133, 137, 152, 163, 204, 237, 256, 259, 263, 268, 292, 294, 296, 300, 301, 310, 314, 341, 342, 750, Abb. 76, 93, 103, 279, 299, 301, 303, 304, 432  
 Interpretation du style Rocaille 524  
 Joiner 570  
 Jones, Inigo 222, 275, 585  
 –, William 570  
 –, Sammlung, siehe London, Victoria and Albert Museum  
 Josefsschrank 322  
 Joseph (Ebenist), siehe Baumbauer  
 Josephine, Gemahlin Napoleons I. 764  
 Josse, ehemalige Sammlung 446  
 Joubert, Gilles 406, 449, 452  
 –, Pierre 448  
 Irish Chippendale 566  
 Irmer, Andreas 694  
 Isabella d'Este, siehe Este  
 Isabella von Bayern Abb. 63  
 Isabella von Kastilien Abb. 84  
 Isenburg, Fürst 438  
 Isle de France 172, 176, 188, Abb. 175  
 Isotta da Rimini, siehe Rimini  
 Juest, Hendrik van (siehe Hoeft)  
 Julienne 418, 420  
 Julius II. 162  
 Jussow, Heinrich Christoph 694, 734  
 Justi 201  
 Juvara 414  
 Juverness 618  
 Juwelenkabinett 655, 659  
 Iversson, Gottlieb 688, 724  
 Ixnard, Michel d' 689, 717  
 Kabinett 152, 170, 181–188, 198, 212, 215–217, 267, 292, 293, 306, 340, 344, 353, 356, 358, 359, 368, 389, 390, 502, 558, 561, 582, 604, Abb. 183, 335, 351, 364, 380, 501, 535, 578, 652 (vgl. cabinet)  
 Kabinettkasten 185  
 Kabinettmacher 192, 607  
 Kabinettsschrank 101, 151, 152, 182, 194, 197, 212, 216, 269, 291, 292, 304, 306, 324, 338, 354–359, 368, 374, 389, 502, 517, 558, 650, 657, 658, 669, 758, Abb. 184, 221, 243, 309 (vgl. Sekretär)  
 Kager, Johann Matthias 292  
 Kairo 16, 19, Abb. 7  
 –, Museum 16, 19, 33, Abb. 2, 4, 5, 8, Taf. I  
 Kaiserstuhl 48  
 Kaisheim, Kloster, Abb. 662  
 Kalter (Kasten) 55, 89  
 Kambly, Melchior 534–539, Abb. 477–481, 485  
 Kambly-Werkstatt Abb. 484  
 Kaminbock 400, 442  
 Kampen, Jakob von 330  
 Kanapee 336, 364, 366, 467, 534, 546, 628, 675, 682, Abb. 354, 422, 432, 583, 584, 587, 607 (vgl. Sofa)  
 Kann, Sammlung, siehe Paris  
 Kannegießer (Wappen) 300  
 Kapellenschränke 172  
 Karl der Große 40, 48, 51  
 – V. von Deutschland 152, 204, 259, 266, 306, Abb. 212, 263  
 VII. von Deutschland 336, 424, 506  
 I. von England 221  
 – II. von England 331, 341, 557, 558  
 – VIII. von Frankreich 163  
 von Lothringen 703, 721  
 Karl Albrecht, Kurfürst von Bayern, siehe Karl VII. von Deutschland  
 Karl August von Zweibrücken, Kurfürst von der Pfalz 454, 676–678, Abb. 594  
 Karl Friedrich Wilhelm von Braunschweig 694  
 Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz 454  
 Karlein, Martin (siehe Carlin)  
 Karlsruhe i. B., Landesmuseum 269, Abb. 266  
 Kartouche 134, 162, 189, 299, 363, 364, 412, 413, 424, 434  
 Karyatiden 318, 321

- Kasemann, Rotger 300  
 Kassel 527, 708, 733, 734  
 -, Stadtschloß 734, 757, 762  
 -, Schloß Wilhelmshöhe 690, 734, Abb. 653  
 -, Löwenburg 289  
 -, Schloß Wilhelmstal 527, 690, 716  
 -, Landesmuseum 388, 279, 360, 620  
 -, Kunstgewerbemuseum 544  
 Kassette 137, 291  
 Kassettendecke 155, 268, 278  
 Kas (Schränk) 247  
 Kast 318, 319  
 Kasten 12, 20, 33, 34, 40, 55, 56, 71, 85, 89, 105, 113, 114, 159, 163, 198, 217, 231, 246, 247, 267, 268, 300, 317-324, 340, 358, 387, 388, 428, 470, 684, 692, Abb. 314, 317, 319, 339, 340, 362, 363 (vgl. Schränk)  
 Kastenmacher 416, 675  
 Kastenmöbel 12, 13, 19, 32, 33, 44, 63, 120, 121, 173, 176, 212, 230, 235, 338, 340, 346, 427, 507, 511, 604, 609, 615, 754, 773  
 Kastensitz 40, 47, 48, 159, 160, 169, 190, 208, 224, Abb. 30, 232  
 Kastentisch 101, 110, 144, 241, 287, 304, 306, Abb. 100, 307  
 Kastenuhr 362, 432, 442, 532, 537, 539, 560, 716, Abb. 481  
 Katharina II. von Rußland 673, 700, 707, 722, Abb. 635  
 Katharina Pawlowna, Großfürstin von Rußland 724  
 Kathedra 40, 47, 48  
 Kauffmann, Angelika 586, 594  
 Kaunitz 459  
 Kawit, Prinzessin 16  
 Kedleston 588, 592, 600  
 Kceft (Kasten) 323  
 Keller, Johann Heinrich 390  
 Kellertaler, Hans 293  
 Kelly (Goldschmied) 532  
 Kels, Viktor 266  
 Kempen 300  
 Kent, William 563, 566, 568, 574  
 Kersting, Georg Friedrich Taf. XXV  
 Kerzentischchen 562  
 Keuthel, Nicolaus 269  
 Kibotos (Truhe) 32  
 Kiel, Thaulow-Museum 91, 296, 298, 696, Abb. 295-297  
 Kieser, Jakob (Ebenist) Abb. 454, 511  
 Kilian, Lucas 306  
 Kintzelsau 374  
 Kintzing 268, 701, 706  
 Kirchheim, Schloß (Schwaben) 268, 269  
 Kirchenstuhl 114  
 Kissen 72, 74, 75  
 Kistemaker 70  
 Kistler 70, 249, 291  
 Klagenfurt 736  
 -, Rudolfinum 132  
 Klappdeckel 152, 181, 291, 306, 324, 548, 720, 757  
 Klappheine 114, Abb. 89, 109  
 Klappplatte 228, Abb. 137  
 Klappstuhl 45, 325, 328, Abb. 327  
 Klappstisch 324, 485, 544, 546, 600, 611, 698, 750, Abb. 493, 528  
 Klavier 770  
 Kleiderkasten 231, 684  
 Kleiderrechen 162  
 Kleiderschränk 524, 563, 582, 604, 684, 696  
 Klenze, Leo von 734, 736, 759, 766, 768, Abb. 640  
 Klever, Servatius 523  
 Kline (Bett) 18, 27  
 Klinkerfuß, Johannes 724  
 Klisebüll 298  
 Klismos (Lehnstuhl) 21, 27  
 Kloß, F. W. 749, Taf. XXIV  
 Knieloch (am Schreibtisch) 361, 390, 502  
 Knife case 602  
 Knobelsdorff, Graf Wenzeslaus von 524, 525  
 Knole Park 558  
 Knorpelwerk 279, 290, 292, 307, 308, 499, 512, Abb. 280  
 Koberch, Jürgen 299  
 Koblenz, Schloß 689, 712, 716  
 Koburg, Herzog von 734  
 Köhler, Daniel 515, 693, Abb. 617  
 -, Johann 515, Abb. 457  
 Köln 55, 64, 101, 282, 300-302, 490, 511, Abb. 300  
 -, Kolumbakirche 302  
 Köln, Rathaus 301, 302  
 -, Kunstgewerbemuseum 61, 90, 280, 300, 316, 523, 546, 692  
 Abb. 71, 91, 110, 299, 301, 303 bis 305, 472, 475, 494  
 -, ehemalige Sammlung Thewald Abb. 471  
 Königsberg i. Pr. 43  
 Königstein im Taunus, Privatbesitz 445, 446  
 -, Sammlung M. G. Lehmann 306  
 -, Sammlung Rudolf von Goldschmidt-Rothschild 628, 640, 664, 678, 720, Abb. 592, Taf. XXI, XXII  
 Koffer 128 (vgl. coffre)  
 Kolding, Peter Jensen 296  
 Kolommenkast (Säulenkasten) 319, 320  
 Kombinationsmöbel 400, 406, 448, 452  
 Kommode 34, 96, 148, 150, 152, 234, 246, 338, 353, 354, 359, 360, 400-406, 423-427, 432 bis 434, 438, 440, 442, 445-448, 450, 451, 455, 463, 464, 480, 494, 502, 507, 510, 511, 518, 521, 532, 534, 536-540, 544, 546, 558, 560, 583, 584, 588, 604, 609, 611, 632, 634, 640 bis 642, 648-650, 655, 659-662, 670, 672, 674, 676, 686, 698, 706, 719, 720, 754, 755, 762, Abb. 336, 341, 344, 345, 375 bis 378, 384, 386, 390, 393, 396, 403, 408, 428, 439, 440, 451 bis 453, 473, 477, 478, 483, 502, 538, 539, 544, 558, 560, 576, 611, 618, 643, 644  
 Kommodenschränk 611, 615  
 Konsolen 86, 185, 187, 214, 678, Abb. 415  
 Konsolfüße 364, 676  
 Konsoltisch 151, 159, 340, 345, 362-364, 370, 396, 398, 406, 414, 444, 464-466, 471, 485, 493, 504, 506, 514, 519, 524, 532, 562, 566, 616, 656, 662, 670, 676, 678, 692, 698, 767, 768, Abb. 342, 346, 355, 414, 427, 445, 449, 450, 456, 488, 548, 589, 590, 614, 615



- Konstantinopel, Sophienkirche 39, 48, 51  
Kopenhagen, Museum 48, 60, 91, 298, Abb. 44  
–, Kunstgewerbemuseum 547, Abb. 490  
Kopfwand 153–155, 191, 219, 230, 288–290, 485, 562  
Kraus, Hans 342  
Kredenz 96, 101, 102, 144–147, 152, 186, 187, 231, 235–238, 244, 246, 263, 275, 278, 279, 300, 697, Abb. 133, 134, 178 bis 180, 246, 256, 271, 366 (vgl. Anrichte, Büfett, cassette)  
Kredenzschrank 101, 185, Abb. 305 (vgl. Büfett)  
Kredenzstisch 111, 159, 398  
Kreiselstühle 360, 649, 664  
Kreiselstühle 54  
Kreps, Familie (Wappen) 300  
Kreuzenstein, Burg 58, 61, 85, 93–96, 108, 111, 113  
Kronungsstuhl 49  
Kron, Heinrich 259  
Krubsacius 689, 690  
Krumper, Hans 304  
Kühleimer 186  
Kufenfüße 57, 216, 241  
Kugelfüße 187, 198, 323, 338, 344, 354, 387, 556, 560  
Kujundschuk 27  
Kulmbach, Hans von 87, 108, Abb. 66  
Kunstschrank 291–293  
Kunstschreiner 491, 492, 514, 516, 619  
Kupper, Johann 282, 300  
Kussenkast 387  
Lack 408, 556, 558, Abb. 397  
La Cecca 119  
Lackbett Abb. 516  
Lackkabinett 380  
Lackmalerei 378, 476, 736, Abb. 558, 437, 502  
Lackstuhl 580  
Lacock, Abbay Abb. 497  
Lacroix, Franz, siehe Cruse  
Lacroix, Roger 454, 455, 462, 463, Abb. 406  
Ladderback 581  
Lade 558  
Ladentisch 34  
Lafrensen 686, Abb. 553  
La Guepière, Philippe de 689  
Lajou 438  
Lairesse, Gerard de 622  
Laking, Francis 358, 446, 450, 642, 664  
Lalonde 657, 666  
Lambrequin 366  
Lamm, Sammlung, siehe Näsby  
Lancaster 225  
Lancret, Nicolas 524  
Lander (Bildhauer) 292  
Landsberg, siehe Herrad  
Landschaftsuhr 379  
Landshut Abb. 93  
–, Regierung 459  
–, Moserbräu 370  
Langenbucher (Bildhauer) 292  
Langhans, Carl Gotthard 694, 697  
Langley, Batty-Thomas 566, 571, 574  
Langley Park, siehe Norwich  
Langsitz 13, 42  
Larnax (Truhe) 32  
Lasso, Orlando di Abb. 293  
Latour 459  
Latz, Jacques Pierre 449, 450, 619, Abb. 399, 401, 402  
Laubach, Schloß 544  
Laudenbach, Schloß bei Miltenberg Abb. 365  
Laurana 163  
Laurenzetti, Delfin 136  
Laxenburg 270  
Lavabo 768  
Laves 734  
Lebas, J. 675, Abb. 584  
Leblanc, Abbé 621  
Lebrun, Charles 334, 340, 350, 436, 622  
–, Elisabeth Vigée 663  
Lectus (Bett) 27, 29  
Ledoux, Pierre 464  
Leeds, Sammlung, siehe London  
Leen, Wilhelm van 682, Abb. 598  
Leferre, A. Abb. 371  
Lefuel, Sammlung H., siehe Paris  
Legkasten 400  
Lehne 13, 16, 18–23, 30, 43–48, 111–113, 137, 143, 144, 160, 162, 169, 190, 198, 200, 205, 206, 214, 223, 226, 248, 287, 324, 325, 330, 331, 336, 340, 364, 378, 402, 405, 466, 484, 502, 504, 511, 539, 544, 550, 552–555, 566, 567, 578–581, 588, 594, 595, 598, 606, 607, 610, 676, 682, 683, 697, 764, 766, Abb. 521, 522  
–, à l'anglaise 683  
Lehnstuhl 12–15, 21, 27, 32, 40–48, 112, 113, 137, 139, 195 bis 162, 169, 190, 206, 208, 224, 287, 378, 403, 466, 611, 616, 617, Abb. 31, 44, 106, 157, 159–161, 206, 286, 288, 289, 291, 550 (vgl. caquetoire, chaire, fauteuil, Sessel)  
Lejeune, Louis 523  
Leinwandpresse 324  
Leinssnitza, Peter de 94  
Leinwandschrank Abb. 318  
Leipzig 385  
–, Privatbesitz 293  
Leitschbetten 108  
Leleu, Jean François 362, 452, 619, 670, 686, Abb. 581  
Lelorrain 418  
Lemarchand, Geoffroy 730, Abb. 652  
Lemmi, Villa 125  
Lendinara, Brüder 122  
Leningrad, siehe Petersburg  
Lenker, Christoph 292  
Leo III., Papst 33, 55  
Leopold, Herzog von Tirol 292  
Leopold Franz von Anhalt 694  
Lepautre 370  
Leprince 414  
Leroux, Jean Baptiste 412, 438  
Lesage 734  
Lescot, Pierre 163, 169, 171  
Lesculpt 58, 114, 456, Abb. 575  
Lesetisch 583  
Lesiaux, Joh. Christoph 698  
Lettiera, letto (Bett) 153, 155  
Leuchtertischchen 340, 400  
Leuchterträger 544, 583, Abb. 447  
Levasseur, Etienne 354, 357–359, 674, Abb. 582  
Levau, Louis 345, Abb. 333  
Leverton, Thomas 592  
Library bookcase 582

- Library case 696  
 Library table 581, 602, 604  
 Lichtenthaler Altar 101  
 Liechtenstein, Fürst, siehe Eisgrub und Wien  
 Liegemöbel 13  
 Lieutaud, Balthasar 353  
 Lignereux 730  
 Lille, Hospice St. Sauveur 90, Abb. 69  
 Limburg, Dom 47, Abb. 41  
 -, Museum 315, 316  
 Linen fold pattern (Faltwerk) 72  
 Lisene 280, 428  
 Lissabon, Sammlung Marquis da Foz Abb. 599  
 Lit, vgl. Bett  
 - à l'allemande 398  
 - d'ange 680  
 - à l'anglaise 398  
 - en bateau 764  
 - à la chinoise 398  
 - en chair à prêcher 398  
 - à colonnes 398  
 - à couronne 680  
 - à la dauphine 680  
 - à la duchesse 366, 398  
 - à la française 398  
 - à la grecque 680  
 - d'honneur 336  
 - à l'italienne 398, 680  
 - de deuil 105  
 - de justice 336  
 - de parade 191, 334, 336, 366, 469  
 - pliant 400  
 - à la polonaise 398  
 - de repos 366, 397  
 - à la romaine 681  
 - à tombeau 398, 603  
 - à la turque 398, Abb. 595  
 Lionardo da Vinci 51, 119, 125, 156, 163  
 Livery cupboard 95  
 Livre journal 448  
 Livre de lambris 504  
 Lobenstein 698  
 Lock, M. 585  
 London 86, 113, 131, 136, 225, 540, 570, 590, 592, 607, 694, 724, 772  
 -, Westminsterabtei 49  
 London, British Museum 16, 23, 27, 29, 86, Abb. 1, 12, 20, 63  
 -, National Gallery Taf. XX  
 -, South Kensington Museum, siehe Victoria and Albert Museum  
 -, Victoria and Albert Museum: 55, 60, 61, 136, 148, 151, 152, 190, 197, 206, 208, 353, 361, 452, 463, 464, 571, 604, 638, 649, 680, 686, 720, 721, Abb. 77, 105, 115, 122, 128, 138, 180, 187, 231-234, 237-240, 242, 244, 246, 278, 325, 335, 336, 339, 411, 496, 498, 499, 503, 510, 512, 516, 518, 520, 535, 537-540, 611, 630. Jones Collection: 356, 357, 446, 447, 450-453, 462, 641, 655, 665, 667, 719. Salting Collection: 185, 216  
 -, Wallace Collection 104, 328, 354-366, 424, 432, 440, 442, 455, 456, 458, 460-464, 638, 642, 647, 648, 650, 651, 655, 663-666, 669-674, Abb. 87, 376, 384, 390, 406, 409, 425, 433, 557, 562, 571, 572, 574, 575, 578, 581, 583, 624  
 -, Buckingham Palace Abb. 329, 640  
 -, Langton Douglas Abb. 124  
 -, Soane Museum 587, 595  
 -, Montague House 359, 360, 446, Abb. 395  
 -, Privatbesitz Abb. 235  
 -, Sammlung Otto Beit 325  
 -, Sammlung Herzog von Buccleuch 359, 581, Abb. 513, Taf. XII  
 -, ehemalige Sammlung Lady Carnarvon 670, 672  
 -, Sammlung Goode & Fox Abb. 137  
 -, Sammlung Gregory & Co. Abb. 243  
 -, Sammlung Leeds 450  
 -, Sammlung Massey Mainwaring 426, 629  
 -, Sammlung Rechnitzer 432  
 -, Sammlung Alfred von Rothschild 638, 647, 670, 672  
 London, ehemalige Sammlung Alice von Rothschild 638, 642, 648, 657, 658, 664  
 -, Sammlung E. J. Seltmann 27  
 -, Durlacher Bros. 628  
 Londonnery Kabinett 358  
 Long-case clock 560  
 Longhi 487  
 Lorenzo Magnifico 122  
 Lorrain, Claude 192  
 Lorrain, le, siehe Lelorrain  
 Lothar, siehe Chlothar  
 Lotterbett 108  
 Louveciennes, Schloß 468, 632, 675, Abb. 424  
 Louvois 351  
 Lov-boy (Schubladentisch) 609, 611, Abb. 547  
 Lov stool 223  
 Love seat 552  
 Lucca 129  
 Ludwig der Fromme 51  
 IX. von Frankreich 336  
 -, XIII. 170, 192, Abb. 201, 203, 204, 306  
 XIV. 137, 192, 198, 200, 333, 338, 340-345, 350, 360-374, 379, 411, 414, 418, 423, 432, 465, 489, 549, 557, Abb. 348  
 XV. 393, 423, 436, 445-451, 464, 467, 620, 670, 673, 675, 676  
 XVI. 194, 353-359, 414, 429, 471, 510, 539, 572, 619, 620, 642, 669, 700, 714, 721, 722, Abb. 596  
 XVIII. 657  
 Ludwig I. von Bayern 734  
 Ludwig, Herzog von Württemberg 269  
 Ludwigsburg, Schloß 734  
 Ludwigslust, Schloß 724  
 Lübeck 294, 296, 298, 387  
 -, Annakloster 61  
 -, Rathaus 295  
 -, Haus der Kaufmannschaft 295  
 -, Museum 696  
 -, Schabbelhaus 696  
 Lüneburg 294, Abb. 57  
 -, Rathaus 294  
 -, Museum 61  
 Luster 363  
 Lüttich 323, 470, 490, 519, 523, 524, 691, Abb. 613

- Lüttich, Trapmann-Museum Abb. 473  
 -, Museum 90  
 -, Universitätsbibliothek 101  
 -, Sammlung Prinz Friedrich Leopold Abb. 139  
 Luise, Königin von Preußen 732, 749, 750, 761, Taf. XXIV  
 Luise Henriette, Kurfürstin von Brandenburg 375  
 Lunden, siehe Swyn  
 Lupin (Wappen) 94, Abb. 75  
 Luthmer-Schmidt 757, 759  
 Lutry (Wappen) 279  
 Lyon 172, 680-683, Abb. 584  
 Macé de Blois, Jean 342  
 Macho (Truhe) 99  
 Madia (Reisekoffer) 127  
 Madrid, Conde de las Almenas Abb. 220  
 -, Schloß 730  
 -, Prado 86, 101, 114, Abb. 61  
 -, Instituto di Valencia 113  
 -, Museo Arqueologico 216, 217, Abb. 214  
 -, Museo Balaguer Abb. 216  
 -, Museo de Artes Industriales 208, Abb. 213, 226  
 -, R. Museo de Artes y oficios Abb. 223  
 -, Museo Nacional 212  
 -, Museo de Valencia de Don Juan 217, Abb. 219  
 -, Sammlung Prinz Bourbon 306, Abb. 263  
 -, Sammlung A. Byne 212, 218, Abb. 208-210, 218, 224, 225  
 -, Sammlung D. A. Garcia de Cabrejo 217  
 -, Sammlung K. Kocherthaler 99, Abb. 81  
 -, Sammlung Juan Lafora Abb. 222, 227, 228  
 -, Sammlung Lazaro 99  
 -, Sammlung Moreño Carbonero Abb. 84  
 -, Sammlung Palencia Abb. 215, 221  
 Magazinsofa 765  
 Maggiolini, Giuseppe 685  
 Magnifico Lorenzo 122  
 Mahagoni 416, 422, 581  
 Majano, Giuliano da 122  
 Maiano Giuliano u. Benedetto 119, 160  
 Mailand 116, 122, 155, 730  
 -, Kloster S. Monte sopra Varese 390  
 -, Castello 686  
 -, Museo Poldi-Pezzoli Abb. 115  
 -, Museo artistico 101  
 -, Principe Trivulzio 55, 432, Abb. 381, Taf. V  
 -, Salle delle Asse 125  
 -, Sammlung E. Gussalli 72, 101  
 -, Sammlung Bagatti Valsecchi 152, 154  
 -, Sammlung Bazzero 157  
 Mainwaring, Sammlung Massey, siehe London  
 Mainz 387, 491, 493, 498, 511, 523, 544, 547, 692  
 -, Schloß 733  
 -, Karthause 498, 546  
 Malaguzzi-Valeri 72  
 Maltersdorf (Bayern) 308  
 Mallorca 60  
 Malmaison, Schloß la 728, 730, 762, 764, 767, Abb. 660  
 Mammertshofen Abb. 261  
 Mandach, Abt Heinrich VIII. von Abb. 99  
 Mandona, Mattia 172  
 Mann, Johann 368  
 Mannheim 494, 511, 620, 689  
 -, Schloßmuseum 546  
 Mansart 438  
 Mansfield, Lord 569  
 Mantegna, Andrea 132  
 Mantua, Reggia 126  
 Manufacture royale des Meubles de la couronne 346  
 Manwaring, R. 585  
 Marchand, Jean 433, Abb. 384  
 Marchis, Giacomo de 122  
 Marcion 730, 734  
 Maria Amalia, Kurfürstin von Bayern 424  
 Maria Cristina, Königin von Neapel 764, Abb. 654  
 Maria Leczinska 398  
 Maria Louise, Kaiserin von Frankreich 659, 730, 736, 757  
 Maria Theresia 459  
 Marie Antoinette 348, 619, 628, 636, 642, 646, 648, 650, 658 bis 660, 664, 665, 672, 675-678, 692, 700, 706, 720, Abb. 571, 591, 592, 629  
 Marienborn 541  
 Mariette 352  
 Marketerie (Einlegearbeit) 163, 306, 341-343, 352-356, 360, 362, 363, 367, 368, 378, 398, 408, 420, 440, 450, 454, 458, 461, 473, 494, 510, 511, 538, 544, 547, 548, 556-558, 665, 685, 701-703, 707, 710, 711, 717, 720, 722, 750, Abb. 335, 336, 446, 634 (vgl. Blumen-, Metallmarketerie)  
 Marketerieschrank Abb. 374  
 Marly, Schloß 464  
 Marot, Daniel 330, 331, 368, 370, 411, 550, 552  
 Marqueterie 84  
 Marquise (Lehnstuhl) 397, 605, Abb. 423  
 Marrina, Lorenzo 142  
 Marseille, Hôtel de Ville 432  
 Marssum, Dr. Popta Gasthuis 327  
 Martin, Robert 414, 558, 675  
 Martini, Francesco 119, 126  
 Massard, J. Abb. 373  
 Massion, Sammlung, siehe Paris  
 Massys, Quinten 274  
 Matouche 370, 373  
 Mattern, Karl Maximilian (Kunstschreiner) 101, 516, Abb. 458  
 Max I., König von Bayern Abb. 641  
 Max Emanuel, Kurfürst von Bayern 355, 356, 360, 368, 370, 379, 489, 506, Abb. 338, 353, 345, Taf. XII  
 Max Joseph, Kurfürst von Bayern 692  
 Maximianus 44  
 Maximilian I., Kaiser 114  
 Maximilian I., Kurfürst von Bayern 304  
 Maximilian III. Joseph, Kurfürst von Bayern 510  
 Mayer, François (marchand bijoutier) 759  
 -, Lucas Abb. 486



- Mayhew Abb. 517  
Mazarin 192, 194, 338, 342  
Mazzoni, Guido 221  
ME – Menuisier-ébéniste 417  
Meaux, Museum 424  
Mecheln, Sammlung W. Geets 323  
Medaillonlehne Abb. 330  
Medici (Wappen) 144, Abb. 117  
–, Giuliano de 142, Abb. 128  
–, Maria von 192, Abb. 337  
–, Sarkophag 134  
Meil, J. W. 529  
Meissonier, Juste Aurèle 406,  
410, 436–438, 443, 444, 465,  
466, 494, 513, 532  
Meister BVRB (siehe BVRB)  
– von Flemalle, siehe Flemalle  
– des Marienlebens 101, 106  
– HS (Augsburg) 249, 260, 263,  
272, 274, 278, Abb. 262  
– WR 270  
Meldorf, Museum 296  
Melozzo da Forlì 162  
Memmingen 268  
Ménage 682  
Menars, Schloß 452  
Mengs, Anton Raphael 738  
Menneler 292  
Menner, Michel 736, 758  
Mensa (Tisch) 30, 155  
Menuisier 70, 346, 416  
Menuisier-ébénier 194  
Menuisier-Ebéniste (ME) 417  
Menzel (Goldschmied) 380  
Meran, Museum 108, 110  
Mérédienne 764  
Mersburg 529  
Mersham Hatch 576  
Merten, Museum Lambert van,  
siehe Amsterdam  
Meßbuchpult 58  
Metallmarketerie 340–343, 352,  
356, 361, 367, 368  
Methuen, Sammlung Lord, siehe  
Corsham  
Metsu, Gabriel 325  
Metternich, bureau, siehe bureau  
Metz, Museum 432  
Meuble d'apparat 338  
Meuble d'appui Abb. 644  
Meuble à deux corps (zweige-  
schossiger Schrank) 176, 344  
Meuble d'entre deux (Möbel in  
Kommodenform mit Türen  
statt Schubladen) 400, 432, 445,  
450, 664, 672, 716, Abb. 401  
Meuble à secrets 452  
Meuble à surprises 452  
Meudon, Schloß 464  
Meulen, Laurent van der 557  
Meyer, Christian 707, 724  
Michelangelo 119, 352  
Mielich, Hans Abb. 293  
Mieris 328  
Migeon I., Pierre 448  
– II., Pierre 448, 449, 649, Abb.  
398  
– III., Pierre 448  
Migliorani 192, 350  
Mille-raies-Bänder (Bronze-  
bänder mit Rillen) 486, 561  
Millstatt (Kärnten) 54, Abb. 52  
Mineralschrank 686  
Miniaturkommoden 481  
Minneapolis, Museum 233, Abb.  
241  
Miroffsky, Wenzeslaus 504, 506  
Mobilier de la couronne 454  
Moissac, St. Pierre 50, Abb. 47  
Molinier, Emile 110, 355, 360,  
439, 445, 446, 619  
Molitor, Bernhard 658, 669, Abb.  
580  
Monbijou, Schloß, siehe Berlin  
Mondon fils 438  
Monnoyer, J. B. 342  
Monrepos, Schloß 690  
Montañez 204  
Montargis, Schloß, Abb. 335, 336,  
354–356  
Montefeltro, Federigo 123, 126  
Montfort, Alexander Salins de  
734  
Montigny 354  
Montigny, Grandjean de 734  
Montmartel, Paris de 459  
Mont-St. Quentin 55  
Moore, Andrew 558  
Moreau, Jean Michel 410  
Morgan, Sammlung Pierpont,  
siehe Neuyork  
Moritzburg, Schloß bei Dresden  
304, 362, 380, 442, 540, 716,  
Abb. 306  
Morus, Thomas 111  
Moser, Lukas 94, 110, 111  
Mühlheim an der Ruhr 540  
München 101, 106, 108, 113, 268,  
292, 304, 306, 360, 367, 368, 388,  
414, 454, 489, 504, 511–514,  
690, 692, 736  
–, Antiquarium 304  
–, Michaelskirche 304  
–, Theatinerkirche 367  
–, Residenz 504, 507, 510, 511,  
544, 672, 681, 690, 768, Abb.  
448  
–, Residenzmuseum 304, 355, 368  
370, 424, 426, 427, 432, 433,  
446–448, 454, 456, 462, 649,  
662, 677, 678, 714, Abb. 284,  
307, 351, 353, 355, 375, 386,  
387, 397, 407, 452–455, 593,  
594, 601, 605, 614, 627, 640  
–, Herzogliches Palais 759, 766  
–, Amalienburg, siehe Nymphen-  
burg  
–, Glyptothek 25  
–, Alte Pinakothek 60, 66  
–, Nationalmuseum 50, 95, 97,  
107, 268, 282, 287, 289, 293, 355,  
362, 368, 390, 761, Abb. 45, 80,  
96, 118, 264, 277, 282, 288, 292,  
342, 354, 369  
–, Museum für antike Kleinkunst  
22, 28, Ab. 18  
–, Münzkabinett 356, Abb. 338  
–, Staatsbibliothek 293  
–, Stadtpalais des Grafen Ler-  
chenfeld 507  
–, Wittelsbacher Bibliothek Abb.  
641  
–, Sammlung Frau M. Bauer  
Abb. 443  
–, Sammlung Grützner 96  
–, Sammlung Baronin von Hart-  
mann 388, Abb. 362  
–, Sammlung Dr. Gaston Mog  
190, Abb. 191  
–, Sammlung Fritz Stern Abb.  
474  
–, Sammlung Streber 104, 114,  
Abb. 89, 90  
–, ehemalige Sammlung Heinrich  
Freiherr von Tucher 258, Abb.  
125, 139  
–, Sammlung Prof. Dr. Westen-  
dorp Abb. 612  
–, Privatbesitz (J. Seitz) Abb. 465

- München, Privatbesitz (früher in München) 268, Abb. 265  
 -, Kunsthandel, Bernheimer Abb. 428, 439, 441, 610  
 -, Kunsthandel, Bühler 82, 94–96, 101, 102, 111, 322, Abb. 76, 86, 93, 102, 103, 163, 164, 316, 364, 366, 613, Taf. X  
 -, Kunsthandel, Doppler Abb. 368  
 -, Kunsthandel, A. S. Drey 448, Abb. 162, 403, 408  
 -, Kunsthandel, Helbing 756  
 -, Kunsthandel 445, 446, 458, Abb. 211, 408, 461  
 Münster 101  
 -, Kapitelsaal 282, 300  
 -, Museum Abb. 273  
 Münzenberg, Schloß Abb. 279  
 Münzschränk 292, 338, 356, 400, 414, 428, 438, 439, 441, 449, Abb. 338  
 Mulliner, ehemalige Sammlung II. 582  
 Munderer, Gottfried 292  
 Murano-Spiegel 478, 487  
 Muschelwerk 413, 414, 426, 436, 437, 440, 444, 499, 506, 512, 524, 571  
 Mushroom chair 241  
 Musikisch 287  
 Mylius, Sebastian 378  
  
 Nachtkästchen 752, 764  
 Nachttisch 749  
 Nadal 675, Abb. 586  
 Nähtisch 454, 598, 698, 716  
 Näsby, Sammlung C. Lamm 716  
 Nahl, Johann August 525, 527, 529, 532, 534, 539  
 Nancy, Schloß 531  
 Napoleon I. 657, 722, 725, 728, 733, 736, 738, 760–764, Abb. 636  
 Nauheim 724  
 Neapel 29, 33, 471  
 -, Museo nazionale 26, 31, 32, 768, Abb. 25  
 Nest of tables (Satz von Tischen) 600, 698  
 Nestfell, Johann Georg (Schreiber) 517, 546, Abb. 459  
 Netscher, Kaspar 328  
 Neudörfer, Johann 254, 380  
 Neuenstein, Schloß 374  
 Neumann, Balthasar 512  
 Neustift, Stift bei Brixen 96  
 Neuwied 491, 541, 544, 662, 669, 701, 707, 708, 719, 749  
 Newport 615, Abb. 545  
 New York 618  
 -, Metropolitan Museum 17, 19, 29, 122, 180, 239, 243, 507, 571, 611, 615, 616, 650, 664, 720, Abb. 3, 8, 132, 155, 236, 245, 249, 252, 257, 258, 420, 421, 444, 451, 506, 511, 525, 528, 530, 536, 541–549, 552, 558, 559, 609, 659, Taf. VIII, XIX  
 -, Privatbesitz Abb. 255, 256  
 -, Sammlung Frick 638, 648, 650  
 -, chem. Sammlung Gary 454, 656, 675, Taf. XV  
 -, Sammlung Georges Gould 681, Abb. 597  
 -, Sammlung Pierpont Morgan 638, 650  
 -, Sammlung E. Symons 306, Abb. 309  
 -, Sammlung Vanderbilt 657  
 -, Kunsthandel, Arnold Seligmann 719  
 Niemann 724  
 Nipptisch 157, 406, 449, 463, 511, 611, Abb. 187, 189  
 Nischenbank 682  
 Nischenbett 105, Abb. 596  
 Nizza, chem. Sammlung Brauer 157  
 Nördlingen, Galerie 101  
 Nole, Colyn de 308  
 Nonnberg, Frauenstift, siehe Salzburg  
 Nonntruhe 127  
 Nonsuch 221, 233  
 Nonsuch-Truhe 232, Abb. 241  
 Norman 730  
 Norwich, Langley Park 582  
 -, Strangers Hall 231  
 Nossen, Giovanni Maria 304, Abb. 306  
 Nostell Priory 576, 578, 581–583, 588  
 Noyon, Museum 55, 57, 63  
 Nürnberg 67, 95, 108, 110, 253 bis 256, 258, 266–269, 286, 290, 304, 306, 367, 390, 516, 686, Abb. 278, 291  
 -, Germanisches Museum 44, 86, 95, 256, 258, 259, 282, 288, 290, 296, 322, 368, 390, Abb. 65, 74, 259, 260, 276, 290, 291, 294, 352, 621  
 -, ehemalige Sammlung Heinrich Freiherr von Tucher, siehe München  
 -, St. Anna (Fuggerkapelle) 259  
 Nymphenburg, Schloß 370, 414, 692, Abb. 641  
 -, Amalienburg 504–507, 511, Abb. 450  
  
 Obazine (Frankreich) 28  
 Oberflacht 40, 43  
 Ochsenhausen 268  
 Odier 730  
 Oeben, François 448–463, 511, 619, 635–640, 665, 670, 672, 710, 717, 719, 720, 725, Abb. 407, 409, 410, Taf. XV, XVI  
 -, Simon 452, 462  
 -, Viktoria 452  
 Oeser, Adam Friedrich 730  
 Österdalen, Tyldalens Kirche 48, Abb. 44  
 Oeuvre de la diversité des termes (von Sambin)  
 Ofenschirm 366, 380, 400, 406, 469, 487, 562, 583, 680, 750, 770, Abb. 425, 593  
 Ohrmuschelstil 293  
 Oktavius 27  
 Oldenburg, Museum 724, Abb. 71  
 Opel, Peter 293  
 Oppenordt, Alexander Jean 350, 363, 676  
 -, Gilles Marie 363, 370, 412, 418, 421, 436, 443, 504  
 Opstal, van 192, 363  
 Orange Period 550  
 Oranienbaum, Palais Chinois 446  
 Oreille (Seitenlehne) 364  
 Orgelgehäuse 268, 300  
 Orléans, Herzogin von 338  
 Orléans, Herzog von 418, 419, 428  
 Orsbeck, Johann Hugo 355

- Oslo, Kunstgewerbe-Museum 43,  
298, 299, Abb. 35, 194, 327  
-, Universitäts-Museum 36  
Osnabrück 61  
Osterley 588  
Ostermayer 192  
Otley (Yorkshire) 570  
Otto Heinrich, Kurfürst von der  
Pfalz 290, Abb. 292  
Ottobreuren 268, 497  
Ottomane 397, 682, Abb. 610  
Oudry 683  
Ouvriers de la couronne 417, 452  
Oxford, Christ church 574
- Pabst, Ignace 730  
Pacher, Michael 86, 105, Abb. 65  
Padua, Arenakapelle 50  
-, S. Antonio 122  
-, Scuola del Santo 154, Abb. 143  
Palermo, Museum 31  
Palfy, Sammlung, siehe Wien  
Palissy 628  
Palladio, Andrea 573, 585  
Palma, Museum 60, 85  
Panca (Bank) 137  
Panel back armchair (Armstuhl)  
224  
Panneau (Wandfeld) 168, 356 bis  
358, 396, 464  
Pannwitz, Sammlung von, siehe  
Hartekamp  
Paolo, Giovanni di 129  
Paper-scroll 567  
Pappenheim, Schloß 96, Abb. 79  
Parabiago bei Mailand 685  
Paradebett 336, 680  
Paramentschrank 57  
Paravent (spanische Wand) 366,  
400, 469, 487, Abb. 591  
Parchemin replié (Faltwerk) 72  
Paretz, Schloß bei Potsdam 697  
Paris 67, 70, 114, 163, 170, 176,  
198, 342, 368, 393, 394, 416,  
418, 424, 436, 440, 448, 450,  
480, 491-493, 496, 506, 512,  
527, 531, 619, 620, 636, 658 bis  
660, 674, 676, 686, 700, 703,  
706, 714-719, 724, 730, 732,  
734, 746, 773  
-, Notre Dame 55  
-, St. Sepulcre 345  
-, St. Sulpice 444  
Paris, Arsenal 452, 636  
-, Asyl bei Saint-Antoine 417  
-, Banque de France 432  
-, Bibliothèque Royale 465  
-, Galerie du Louvre 350  
-, Garde-Meuble 354, 439, 449,  
650, 677  
-, Hôtel Beauharnais 763, 768  
-, Hôtel Bouret 438  
-, Hôtel des Invalides 465  
-, Hôtel de Mazarin 438  
-, Hôtel Roquelaure 438  
-, Hôtel de Soubise 438, 441, 462  
-, Marineministerium 440  
-, Ministerium des Äußeren 762  
-, Mobilier national 450  
-, Palais d'Elysée 431  
-, Palais Royal 418  
-, Tuileries 356, 358, 439, 465,  
647, 660, 678, 728  
-, Musée des Arts décoratifs:  
55, 103, 104, 106, 113, 122, 168,  
176, 189, 353-361, 397, 432,  
438, 445, 448, 449, 463, 466,  
469, 626, 669, 677, 703, 728,  
Abb. 94, 168, 183, 186, 187,  
192, 310, 348, 349, 388, 389,  
505, 529, 591, 606, 607, 644,  
646, 652. Sammlung Peyre 689  
-, Bibliothèque Mazarine 360  
-, Bibliothèque Nationale 26, 38,  
438, 439, 449, Abb. 14. Cabinet  
des Médailles 419, 428, 449  
-, Musée Carnavalet 366, 678  
-, Musée de Cluny 60, 63, 104,  
109, 113, 167, 168, 176, 178,  
197, 317, 354, 355, Abb. 56,  
154, 160, 165-167, 171, 173,  
174, 176, 179, 188, 193, 195,  
196, 204, 330, 337, 347, 350, 449  
-, Musée Condé 678  
-, Conservatoire des Arts et  
métiers 362  
-, Musée Jacquemart-André 463,  
464  
-, Louvre: 16, 44, 45, 63, 83, 86,  
125, 156, 169, 192, 197, 334,  
342, 353, 356-363, 432, 446,  
448, 450, 453-455, 458, 464 bis  
467, 638, 640-642, 646-650,  
655, 658-663, 666, 669, 670,  
674, 676-680, 720, 725, 728,  
Abb. 38, 39, 62, 120, 161, 169,  
175, 181, 197, 198, 203, 324,  
340, 346, 371, 382, 398, 405,  
410, 414, 415, 417-419, 422,  
423, 555, 560, 564, 567, 569,  
570, 573, 576, 577, 580, 582,  
584, 586-590, 596, 602, 604,  
631, Taf. XIV. Galerie d'Apol-  
lon 359. Sammlung Camondo  
463, 467, 665. Sammlung Piot  
155. Sammlung Schlichting  
427, 432, 650, 670, 672, 722.  
Sammlung Arconati Visconti  
179.  
Paris, Luxembourg 465, 657  
-, Petit Palais, Sammlung Dutuit  
361  
-, Auktion Mme. de Polès 448,  
463  
-, Sammlung Madame M. Blagé  
450, 458  
-, Sammlung Casimir-Périer 672  
-, Sammlung Chapey 431  
-, ehemalige Sammlung Doucet  
446, 667, 670, 674, 721  
-, Sammlung Paul Dutasta 424,  
463  
-, Sammlung Marquise de Ganay  
446  
-, Sammlung Gavet 191, Abb. 200  
-, Sammlung Kann 432  
-, Sammlung H. Lefuel Abb. 595  
-, Sammlung Massion 677, 681  
-, Sammlung M. Marius Paulme  
459  
-, ehemalige Sammlung Jules  
Porgès 144  
-, Sammlung L. Reinach 456  
-, Sammlung Alfred de Roth-  
schild 638, Abb. 400  
-, Sammlung Edmond de Roth-  
schild 426, 428, 432, 441, 447,  
638, 640, 664, 669, Abb. 377,  
391  
-, Sammlung Henri de Rothschild  
638, 677, 680  
-, Sammlung Maurice de Roth-  
schild 142, 185, 638  
-, ehemalige Sammlung Salomon  
Rothschild 455  
-, Privatbesitz 109, Abb. 603  
-, Kunsthandel, R. Abdy & Co.  
450, 716, 719, Abb. 402, 404  
-, Kunsthandel, L. Cramer 432



- Paris, Kunsthandel, Duveen 427, Abb. 378, 379, 600  
 –, Kunsthandel, M. E. Hodgkins 360, 361, 427, 428, 548, 714, 720, Abb. 341, 343, 380, 629, 634  
 –, Kunsthandel, Eugen Kraemer 427, 448, 463, Abb. 374  
 –, Kunsthandel, Jacques Seligmann 180, 446, Abb. 177  
 –, Kunsthandel, Touzain 446, Abb. 394  
 –, Kunsthandel 446, 450, 672  
 Parker, George 558  
 Parma, Dom 125  
 –, Museo d'Antichità Abb. 426  
 Passau 459  
 Passe, Crispiaen van de 308, 323  
 Pasta di riso 137  
 Pastiglia 128, 137, 162  
 Pater, Jean Baptiste Joseph 366, 524  
 Paul III., Papst 152, Abb. 139  
 Pauli Epistolae Abb. 30, 31  
 Pavia, Certosa 123  
 Pavlovsk, Palais, siehe Petersburg  
 Péché mortel 108  
 Pedana (Kredenz) 147, 154  
 Pedestal 566, 600, Abb. 523  
 Pedestal table 602, 697  
 Pedestal writing table 581, 604  
 Pella, Schloß 707  
 Pembroke table 582, 600, 614, 698  
 Pendule en cartel 432  
 Pengel, Joh. Joachim 724  
 Penhurst Place (Kent) Abb. 500  
 Pennsylvania-chair 241  
 Penther (Bauinspektor) 688  
 Penthièvre, Herzog von 642  
 Percier, Charles 606, 630, 659, 660, 678, 708, 728, 730, 732, 736, 739, 746–749, 752, 754, 756, 760–770, 773, Abb. 642, 660  
 Pergamentrollenmotiv, siehe Faltwerk  
 Pergo, Franz 185, 278, 279, Abb. 269, 270  
 Pergolesi 586  
 Perpiñan, Kirche 56  
 Perier, Sammlung Casimir 672  
 Perugia, Collegio del Cambio 123  
 Pesel 296  
 Pesello, Giuliano 139, 153, Abb. 127  
 Pestalozzihaus, siehe Chiavenna  
 Petel, Clemens 268, Abb. 265  
 Peterhof, Schloß 438  
 Petersburg 451, 700, 707, 723, 724  
 –, Eremitage 659, 678, 722, 730, Abb. 635. Musée Stiglitz 356, 357, 438  
 –, Palais Anitchkov 666  
 –, Palais Gatschina 455, 662, 682  
 –, Palais Pavlovsk 666, 667, 682, 707, Abb. 598  
 –, Privatbesitz 359, 658  
 –, ehemalige Sammlung Basilewski 152  
 –, Sammlung Prince Belosewski-Belozerski 361  
 –, Sammlung M. P. Dournovo 427  
 Petit-Point-Stickerei 366, 468, 515, 766  
 Petstat (Bett) 105  
 Peutingen, Konrad 259  
 Peyre, Sammlung, siehe Paris, Musée des Arts décoratifs  
 Pfau, Ludwig (Hafner) 278  
 Pfaueninsel, siehe Potsdam  
 Pfeilerkasten 560  
 Pfeilerkommode 698, Abb. 462  
 Pfeilerschrank 105, 400, 635, 663, 768, Abb. 579  
 Pfeilertische 598  
 Pfosten 16, 17, 23, 24, 28, 43, 45, 53, 71, 55, 111, 113, 155, 160 bis 162, 190, 287, 292, 314, 584, 678, 680, 764  
 Pfostenbaldachin 288  
 Pfostenbank 114  
 Pfostenbett 50, 51, 107, 155, 398, Abb. 45  
 Pfostenfüße 19, 198, 287, Abb. 302  
 Pfostenschemel 227  
 Pfostensitz 44  
 Pfostenstuhl 49, 161, 225, 241, 287, Abb. 248  
 Pfostentisch 229  
 Philadelphia 239, 546, 547, 615, 616, Abb. 543, 549  
 –, Universitätsmuseum Abb. 16  
 –, Sammlung R. A. B. Widener 647  
 Philadelphia, Sammlung Reifsnnyder 616, 617, Abb. 550, 551  
 Philipp IV. von Hessen 303  
 Philipp von Orléans 393  
 – II. von Pommern 292  
 II. von Spanien 204, 205, 259  
 III. von Spanien 215, 216, Abb. 206, 207  
 – V. von Spanien 351  
 Phyfe, Duncan 618, Abb. 659  
 Pichler, Adam 370, 507, Abb. 452  
 Pied de biche (Geißfuß) 344, 364, 402, 553  
 Pieds de table (Cuvilliers) 504, 506  
 Piemont 471, 473, Abb. 157, 430, 431  
 Pier table 598, 614, Abb. 540  
 Piffetti, Pietro 473, 474, Abb. 429, Taf. XVII  
 Pigage, Nikolaus 689  
 Pilaster 125, 136, 142, 147, 152, 167–169, 187, 315, 387  
 Pillement 414  
 Pineau, Nicolas 410, 438, 445, 470, 566, Abb. 388, 389  
 Pineider 270  
 Piot, Sammlung, siehe Paris, Louvre  
 Piranesi, Giovanni Battista 626, 685  
 Pirott, Simon 523  
 Pisan, Christine de Abb. 63  
 Pistoja, Ospedale del Ceppo 153, Abb. 141  
 Pistorini, Antonio 367  
 Pius VI. 706, 720  
 Placet 198, 336, 366  
 Plauderstuhl 190  
 Pleydenwurff 110  
 Plinius 34  
 Plitzner, Ferdinand 370, 371, 372  
 Ployant (Faltstuhl) 336, 366  
 Plüschstuhl 328  
 Point de marqueterie 84  
 Point d'Hongrie 366  
 Poirié, Ph. 675, Abb. 587, 588  
 Poitiers, Kloster Sainte-Croix 50, 58, Abb. 28  
 Poitou, Joseph 418  
 Polescreen (Ofenschirm) 583  
 Polifilo 288  
 Pollajuolo 131  
 Polli, Bartolomeo 123

- Polsterbank Abb. 620  
 Polsterung 161, 162, 190, 194, 200, 333, 344, 406, 766, Abb. 192  
 Poltrone (Lehnstuhl) 160, 161, 484  
 Pommerscher Kunstschränk 291, 292, Taf. IX  
 Pommersfelden 368, 370, 374, 502, 544  
 Pompadour, Marquise de 394, 414, 448, 452, 454  
 Pompeji 13, 26, 29, 31, 32, 34, 105, 156, 622, 764, Abb. 25, 26  
 -, Haus des Cornelius Rufus 767, Abb. 26  
 Poniatowski, Stanislaus 639  
 Ponte dei Baratteri 487  
 Pontelli, Baccio 119, 123, 126  
 Porgès, ehemalige Sammlung Jules, siehe Paris  
 Porto bei Lugano 513  
 Porzellanschränk 370, 523, 604, 756, Abb. 489  
 Poseidippos 27  
 Post, Pieter 330  
 Postergale (Fußwand des Bettes) 153  
 Potsdam 438, 444, 491, 494, 497, 531, 534, 538, 539, 716, Abb. 462  
 -, Stadtschloß 527, 529, 531, 532, 534, 536, 537, 697, 732, Abb. 476  
 -, Sanssouci 527, 529, 532, 534, 540, 629, Abb. 476  
 -, Neues Palais 529, 531-540, 694, Abb. 440, 477-485, 488, 626  
 -, Marmorpalais 697  
 -, Pfaueninsel 697, 761  
 Poudreuse 398, 455, 647  
 Poussin, Nicolas 192, 622  
 Prag 197  
 -, Kunstgewerbemuseum 267  
 Predelle (Bett-Truhe) 154  
 Press (Schränk) 101  
 Press Cupboard 238, 247, Abb. 247, 256  
 Prickart, Servatius 374  
 Priene 28, Abb. 21  
 Primaticcio, Francesco 163, 170  
 Prinz Arthurs Schränk 95, Abb. 77  
 Priorsitz 172  
 Provence, Conte de 657, 680, Abb. 607  
 Prudhon, Pierre 730  
 Prunkbett 29, 49, 191, 230, 289, 366, 469, 677, 680, 681, Abb. 597  
 Prunkkasten 181  
 Prunkkommode 424  
 Prunkmöbel 25, 93, 128, 152, 156, 186, 194, 291, 296, 304, 334, 340, 359, 360, 368, 446, 494, 566, 752  
 Prunkschränk 268, 279, 371, Abb. 270  
 Prunksessel Abb. 158  
 Prunkstuhl 21, Abb. 163, 290  
 Prunktisch 21, 189, 228, 338, 378, 562, 767, Abb. 101  
 Prunkuhr 362  
 Psyche (Standspiegel) 769  
 Puchwiser, Johann 368  
 Pudersessel 682  
 Puille 692, Abb. 614  
 Pult 502, 556, 686, Abb. 28, 50, 58  
 Pultschreibtisch 450, 546, 548, Abb. 402, 429  
 Punzieren 77  
 Quedlinburg Abb. 33  
 Queen-Anne-Möbel 344, 378, 519, 562, 563, 565, Abb. 495, 504  
 Queen-Anne-Stuhl 544, 554, 555, 576, Abb. 496  
 Queen Marys chair 223  
 Quentin, Mont-St. 55  
 Querholz 110, 156  
 Querstangen 110  
 Raab, Johann Valentin 734, 768, Abb. 661  
 Radegundis Abb. 28, 50, 58  
 Radmannsdorf, Schloß in Steiermark 269  
 Raffael 162, 352, 380  
 Raffael-Schule 135  
 Raffaele da Brescia, Fra 256  
 Rafrachissoir 186  
 Rahmen 676, 677, 680  
 Rambouillet, Hotel 628  
 Ramillies 368  
 Ramsbury Manor, Blenheim Palace 584  
 Randolph, Benjamin 616  
 Rannie, James 570  
 Ranson 714  
 Rantzau, Paul 298  
 Rantzau-Stuhl 298  
 Rantzau (Wappen) 296  
 Rascalon 730  
 Ravené (Hofbronzneur) 749  
 Ravenna 39  
 -, Dom 38, 39, 44  
 Ravrio 752  
 Reading table 583  
 Rebstein, Schloß 278  
 Récamier, Madame 725, 764  
 Rechnitzer, Sammlung, siehe London  
 Reck (Wappen) 300  
 Regensburg 293, 336  
 -, Wolfgangskrypta 40  
 Reggia di Genova 474  
 Regulator 432, 666  
 Rehlingenaltar des Ulrich Apt 73  
 Reichlin, Margarete von 263  
 Reifenstein, Schloß bei Sterzing 107  
 Reinach, Sammlung L., siehe Paris  
 Reisealtar 267  
 Reisekoffer 97, 127  
 Reiseservice 291  
 Relief-Intarsien 390  
 Reliquienkästchen 63  
 Reliquienschränk 33, 55  
 Rembrandt 308, 310, 418  
 Renner, Georg 80, 342  
 Restello di camera 162  
 Retti, Leopold 518  
 Reux, Jacob de 523  
 Reynolds, Joshua 569, 600  
 Rheingau, Kloster Abb. 99  
 Rheydt, Melchior von 301  
 Ribband back chair 430  
 Ribbon back 578  
 Ricci, Seymour de 453, 659, 662, 672, 684  
 Richelieu 192  
 Richter, Carl Erdmann 669  
 Riedenburger (Oberbayern) Abb. 76  
 Riemenschneider, Tilmann 111, 114, Abb. 104  
 Riesener, Jean Henri 348, 450 bis 455, 458, 462, 463, 604, 619,

- 635–642, 648–650, 654–660, 663, 665, 666, 670, 672, 679, 686, 708, 710, 717–720, 724, 725, 760, Abb. 555–564, 566, Taf. XXI
- Riesener-Mobel 600
- Rimini, Isotta da Abb. 116
- Ring, Ludger tom 313, Abb. 273
- Ringelneck, Heinrich 296, 298, 299, Abb. 296
- Rio de Janeiro, Schloß 730
- Rippenstuhl 111, 112
- Robbia, Girolamo della 163
- Rocaille 393, 421, 441
- Roche, Denis 446, 451, 455, 658, 662, 666, 667, 672
- , Odilon 553
- Roda di Isabena, Kathedrale 42, 46, Abb. 40
- Röntgen, Abraham 450, 491, 518, 540–542, 544–548, 619, 620, 659, 662, 685, 688, 692, 708, 711–716, Abb. 490–494
- , David 491, 541, 542, 546–548, 669, 698, 700–725, 749, 760, 769, Abb. 492, 625–635
- Röntgen-Möbel 591, 707
- Schule 724
- Rogier, siehe Weyden
- Rohan, Kardinal Abb. 396
- Rohrgeflecht Abb. 250
- Rollbureau 604, 646, 714, 716 bis 719, 723
- Rolljalousie 670
- Roll-over-arm 598
- Rollverschluss 604, 620, 634, 716, 760
- Rollwerk 298, 307, 308
- Rom 13, 20, 29, 30, 33, 45, 51, 67, 116, 342, 471, 473, 730
- , St. Peter 47
- , Kapelle Sancta Sanctorum 33, 55
- , Konservatorenpalast 29
- , Vatikan 34, 752
- , Museum des Vatikans 27, 32
- , Lateranmuseum 30, 48, Abb. 19
- , Galleria Colonna 293
- , Palazzo Corsini 471, Abb. 427, 432
- , Villa Farnesina 155
- , Palazzo Massimi 126
- , Sammlung Torlonia 27, Abb. 17
- Rom, Palazzo Venezia 52
- , Principe Doria Pamphili Abb. 430
- Roslin 686
- Rosso de Rossi 163, 170
- Rothenburg ob der Tauber 114
- Rothschild, Sammlungen, siehe Frankfurt, Königstein, London, Paris, Wien
- Rottenhammer, Johann 292
- Rotterdam, Erasmus von 273, 274
- Rotwasser, Heinrich 708
- Roubo 397, 470, 682, 684
- Rouen 684
- Rousseau, Jean Jacques 621
- , Jean Simon 465
- , Jules Antoine 465, 675, 676
- , Jules Hugues 465
- , Gebrüder 358, 675, 676, 679, 681, 692, Abb. 554
- Roussel, Pierre 463
- Rubens, Peter Paul 192, 222, 310, 311, 317, 320, 352, 353, 354, 549, 622, Abb. 311
- Rubensschrank 315, Abb. 313
- Ruga, Pietro 731
- Ruhebank 42
- Ruhebett 19, 51, 155, 198, 366, 397, 764, 766, Abb. 48, 420, 421, 430
- Rummer, Michael 710, 724
- Rumpp 388, 397
- Rundfenstergesims 94
- Rundfüße 23
- Rundpfosten 16, 23, 24, 28, 43, 216, 765
- Rundpfostenstuhl 43, 241, Abb. 28
- Rundsitz 22, 32, 44
- Rundstuhl 112, 156
- Rundtisch 31, 40, 287, 304, 378, 449, 544, 767, 768, Abb. 19, 356
- RVLC (Ebenist) siehe Lacroix
- Ry, Charles du 690, 694
- , Simon Louis du 690
- Säule 121, 155, 167, 176, 187, 189, 212, 225, 289, 380, 679, Abb. 184
- Säulenbaldachin 400
- Säulenbücher 278
- Säulenfüße 51, 158, 189, 227, 228
- Säulenkasten 319
- Säulenschrank 258, 499
- Säulentisch Abb. 188
- Saint-Simon 336
- Saint –, siehe St.
- Sakristeischrank 52, 56, 57, 85, 94–96, 122, 149, 176, Abb. 54, 78
- Salem 618
- Salembier 683
- Salgen, Andreas 296, 298
- Salle, Philippe de la 681, 683, Abb. 584, 600
- Saltram 600
- Saltwood (England) 61
- Salverte, François de 442, 446, 458, 463, 665
- Salzburg 42, 95
- , Frauenstift Nonnberg 46, 54, 63, Taf. III
- , Burg 82
- , Erzbischof Eberhard von 46
- Salzdahlum, Schloß bei Braunschweig Abb. 370
- Salzwedel, Marienkirche 58
- Sambin, Hugues 172, 179, 180, 183, 185, 189, 279, Abb. 177, Taf. VIII
- San Donato, Versteigerung 357, 650, 670
- San Sabina 48
- Sanct –, siehe St.
- Sansovino Francesco 127
- Santiago, Sammlung Ricardo Blanco Cicéron, Abb. 229
- Sarg 40, 52, 54, Abb. 29
- Sarkophag 15, 19, 30, 33, 38, 53, 134, 136
- Sarto, Andrea del 117, 126, 143, 154, 163, Abb. 144
- Sartorinska, Fürstin (Polen) 437
- Satinholz Abb. 378–381
- Satteldach 33, 54, 57
- Saunier, Claude Charles 670, 672
- Savonarolastuhl 161
- Savonnerie-écran 432
- Savoyischer Knoten Abb. 157
- Sayn-Wittgenstein, Sammlung 450, 451, 456
- Scagliola 594
- Scanno (Schemel) 137, 139, 160
- Scannum 13
- Schacht 491, 498, 544, 546
- Schaffhausen 534



- Schamele 114  
 Schapp 380, 383, 385, 387, 499  
 Schautisch 390  
 Schautruhe 128  
 Schedinger (Wappen) 282  
 Schedulae diversarum artium,  
 siehe Theophilus  
 Schemel 12, 13, 17, 21–30, 40, 49,  
 120, 160, 162, 227, 244, 248,  
 397, 474, Abb. 3, 6, 153, 236  
 Schemelbank 114  
 Schemelstuhl 190  
 Schenitz, Hans von 288  
 Schenk (Wappen) Abb. 261  
 Schenkscheibe 296  
 Schenkschrye 91, 298  
 Scherenstuhl 111, 112, 161, Abb.  
 107, 108, 154  
 Schertlin, Hans 268  
 Scheurl, Paulus 290, Abb. 294  
 Schey, Sammlung Baronin L. v.,  
 siehe Frankfurt  
 Schifferstein, Hans 293  
 Schildpatt 242, 343, 352, 360, 363,  
 368, 374, 378, 422  
 Schinkel, Karl Friedrich 694, 697,  
 734–736, 753, 758, 766, Abb.  
 639, 658  
 Schlaff-Stuhl 397  
 Schleißheim, Schloß 370, 692,  
 Abb. 352  
 Schleswig, Dom 298  
 Schlichtig, J. G. 619, 669  
 Schlichting, Sammlung, siehe  
 Paris, Louvre  
 Schlüter, Andreas 356, 376–378,  
 527  
 Schmidt, Johann Adam 504  
 –, Johann Michael 510  
 Schmitz 694  
 Schmuckkästchen 63, 137  
 Schmuckschrank 338, 348, 656  
 bis 659, 664, 684, Abb. 565  
 Schmucktruhe 137  
 Schneider, Caspar 669  
 Schnitzeler, Konrad 302  
 Schnitzer 464  
 Schönborn 374, 516  
 –, Friedrich Karl von 511, 516,  
 517  
 Schönbrunn, Schloß, siehe Wien  
 Schönbusch, Schloß 515  
 Schönfeldt, J. H., Taf. XIII  
 Schomaker (Wappen) 61  
 Schrage 51, 109, 155, 156  
 Schragentisch 110, 228, 286  
 Schrank 21, 33, 34, 55–57, 63, 71,  
 73–84, 89, 90–96, 136, 150, 152,  
 176, 177, 179, 180, 185, 217,  
 256, 258, 259, 263, 266–269,  
 280, 282, 294, 296–298, 300,  
 306, 311, 312, 315, 320, 322,  
 323, 338, 344, 353–358, 380,  
 381, 387, 388, 398, 399, 374,  
 438, 445, 446, 450, 452, 456,  
 470, 493, 546, 556, 581, 582, 604,  
 616, 655, 662, 666, 686, 691, 707,  
 716, 756, Abb. 59, 67–78, 93,  
 136, 175–177, 222, 242, 259  
 bis 261, 265, 272, 275, 277–281,  
 295, 299, 315, 316, 320, 344,  
 359–361, 365, 370, 380, 413,  
 426, 515, 517, 560, 571, 577,  
 613, 619, Taf. IV, VIII (vgl.  
 Bibliothekschrank, Bücher-  
 schrank, Eckschrank, Glas-  
 schrank, Kabinettschrank, Kas-  
 ten, Kleiderschrank, Kredenz,  
 Münzschränk, Pfeilerschrank,  
 Porzellanschrank, Sakristei-  
 schrank, Schreibschrank, Sek-  
 retär, Stollenschrank, Über-  
 bauschrank)  
 Schranktür 55  
 Schreiber (Tischler) 708  
 Schreibkabinett 181, 266, 291,  
 324, 355, 758, Abb. 219, 263,  
 458, 459, 561  
 Schreibkasten 368, 374, 517, 523,  
 582, 649  
 Schreibkommode 390, 523, 582  
 Schreibpult 40, 58, 114, 151, 235,  
 244, 246, 368, 373, 380, 475,  
 502, 560, 604, 609, 611, 749,  
 Abb. 30, 255  
 Schreibschrank 148, 151, 152,  
 217, 306, 390, 474, 499, 502,  
 516–519, 524, 540, 544, 547,  
 560, 604, 685, 686, 692, 700,  
 718, 721, 759, Abb. 138, 139,  
 436, 438, 460, 464, 490, 608,  
 621, 622  
 Schreibständer 40, Abb. 30  
 Schreibtisch 110, 159, 291, 292,  
 324, 338, 353–355, 360, 361,  
 368, 378, 389, 398, 400, 406,  
 434, 459, 473, 474, 480, 519,  
 521, 534–539, 546, 558, 581,  
 602, 604, 634, 656, 663, 674,  
 698, 708, 714, 716, 718, 719,  
 722, 734, 760–763, 767, Abb.  
 352, 353, 387, 397, 412, 437,  
 466, 485, 492, 513, 568, 572,  
 582, 627–629, 631, 635, 653,  
 Taf. XII, XXI (vgl. bonheur  
 du jour, bureau, Damenschreib-  
 risch)  
 Schreibtischstuhl 397, 682  
 Schreibtresor 516  
 Schreibzeug 291  
 Schrein 19, 52, 293  
 Schreiner 70  
 Schrijnwerker 70  
 Schröder, Abel 296  
 Schubladenkasten 34, 148, 231,  
 246, 338, 560, 609, Abb. 79, 541  
 Schubladenschrank 55, 96, 150,  
 338, 502  
 Schubladentisch 761, Abb. 547  
 Schubladentruhe 245, Abb. 81  
 Schubladenzarge 159  
 Schulpforta 58  
 Schuwalov, Sammlung, siehe Pe-  
 tersburg  
 Schwalbenschwanz 20, 69  
 Schwanhart, Hans 256, 380  
 Schwanthaler 692, Abb. 614  
 Schwaz, Fuggerschloß Abb. 103  
 Schwerdfeger, Johann Ferdinand  
 619, 650, 658, Abb. 565, 567  
 Schwerin, Schloß 724  
 Schwizer (Schnitzer) 534, 540  
 Screen 562  
 Seribane (Schreibkommode) 523  
 Scrittoio armadio (Schreibtisch)  
 159  
 Scrutoir (Schreibpult) 246, Abb.  
 255  
 Secrétaire, à abattant 398  
 – bookcase 582  
 – à coffre-fort 452  
 – à cylindre 760  
 – tallboy chest 582  
 Secretary-book-case 604  
 Seddon Sons Abb. 536  
 Sedele 114  
 Sedia 160, 161, 484  
 Sedia a icasse 161  
 Sedile a forma di pozzetto 112

- Seehof, Schloß 516, 517, Abb. 458  
 Seeländer Kasten 319  
 Seggiola (Armsessel) 161  
 Seggiolone (Lehnstuhl) 161  
 Seinsheim, Adam Friedrich von, Bischof von Bamberg (Wappen) 459  
 Seitentisch Abb. 227  
 Sekretär 151, 390, 406, 446, 449  
 bis 456, 459, 463, 464, 519, 548, 561, 642, 648–650, 655, 660, 662–664, 670–676, 684–688, 706, 714, 720, 723, 757–761, Abb. 404, 491, 545, 557, 559, 571, 630, 645–648, Taf. XVI (vgl. bonheur du jour, Schreibschrank, Secrétaire)  
 Sella (Schemel) 26  
 Sella curulis (vgl. Faltstuhl) 21, 26  
 Sella imperatoria 27  
 Sellajo, Jacopo 131, 146  
 Selle, Auktion 419, 424  
 Semper, Gottfried 742, 772, 773  
 Senckeisen, Joh. Christi 385  
 Sené, J. B. 675  
 Serlio, Sebastiano 163, 380  
 Serre-papier (Schreibtischauflage) 398  
 Servante (Kredenz Tisch) 398, 658, 666, 749, 756  
 Serviertisch 390  
 Serviette 72  
 Sessel 18, 21, 26, 42, 156, 162, 190, 212, 214, 287, 336, 610, 682, 749, 750, Taf. I (vgl. Fauteuil, Lehnstuhl)  
 Settee 552, 555, 595, 696, Abb. 230, 498–500, Taf. XIX (vgl. Sofa)  
 Sevigné, Madame de 366  
 Sèvres-Porzellan 463, 632, 658, 663–667, Abb. 571, 574, 575  
 Sgabellio (Schemel) 160, 287  
 Sgabelloni (Büstengestelle) 162  
 Shakespeare 222  
 Shakleton Abb. 536  
 Sheraton, Thomas 556, 559, 588  
 bis 591, 594, 595, 598, 602–605, 617, 696–698, 732, 756, 757, Abb. 520–522  
 Sheraton-Möbel 592, 598, 600, 698, Abb. 552  
 Shearer, Th. 592, 617, 697  
 Siam, Fürst von 351  
 Sideboard 236, 519, 600, 602, 618, 698, Abb. 244, 245  
 Side chair 611  
 Side table 111, 562, 566, 588, 602, 603, 614, Abb. 105, 534  
 Siège propre à prendre des remèdes 448  
 Siegling & Co. (Tischler) 708  
 Siena 116, 122, 129, 142, 158, 256, Abb. 134  
 Sigmaringen, Museum 185, Abb. 287  
 Silbermöbel 340, 341, 376, 378, 379, 558  
 Sillon (Lehnstuhl) 206, 208  
 Sitten, S. Valeria 24ff., Abb. 18 bis 20  
 Sitz 18, 161, 190, 402  
 Sitzmöbel 12, 16, 21, 26, 44, 63, 101, 111, 113, 114, 160, 222, 223, 335, 406, 502, 539, 565, 682, 764  
 Sitztruhe 127, 135, 136, 168, 189, 190, Abb. 124, 168 (vgl. Casapanca, Truhenbank)  
 Sixtus IV. 162  
 Slat back chair 241  
 Slipper-foot 610  
 Slodtz, Paul Ambrosius 438–440, 443  
 –, René Michel 438–440, 443  
 –, Sebastien 438, 443  
 –, Sebastien Antoine 438–440, 443, Abb. 390  
 Smith, George 606  
 Snake-foot 610  
 Snap table 582  
 Soaza (Wandkästchen) 162  
 Socci, Giovanni 730  
 Society of Arts 570  
 Society of Upholsterers 585  
 Sockel 117, 122, 134, 135, 181, 182, 185, 187, 243, 289, 299, 340, 362, 560  
 Sodoma 155  
 Soest, Albert von 294  
 Sofa 13, 21, 27–30, 42, 50, 51, 108, 144, 230, 366, 378, 397, 402, 405, 448, 511, 515–518, 552, 555, 589, 595, 598, 609, 628, 696, 697, 725, 749, 764, 765, Abb. 20, 419, 431, 441, 463, 468, 470, 486, 487, 532, 543, 552, 592, 600 (vgl. Kanapee, Ottomane, Settee)  
 Sofabank 552  
 Solario, Andrea 155  
 Soldertien 325  
 Solenhofener Platte Abb. 97  
 Soli, Giuseppe 685  
 Solitude, siehe Stuttgart  
 Solium (Thron) 27  
 Sommer, Wappen der von Abb. 369  
 Sommer, H. D. (Schreiner) 374  
 Somno 752, 764  
 Sondershausen 269  
 Sophie Dorothea, Königin von Preußen 378  
 Sostegno (Wange) 156  
 Sottopiede (Kredenz) 147  
 Soubise, Prinz von 672  
 Soufflot, Jacques-Germain 623  
 Southwark, Kathedrale 231  
 Spalato 586  
 –, Campanile 50  
 –, Dom 43, 44, 48, Abb. 34  
 Spalliera 125, 126, 129, 153  
 Span 111  
 Spanischer Stuhl 330  
 Spanische Wand 400, 540  
 Spannbett 108  
 Specht, J. G. 690  
 Speckter Abb. 662  
 Spedeletto, Villa 125  
 Speiseschrank 95  
 Speisetisch 40, 328  
 Speke (Wappen) Abb. 235  
 Spiegel 114, 162, 363, 368, 396, 412, 534, 558, 769  
 Spiegelkabinett 370  
 Spiegelständer 768, 769  
 Spiegeltisch 532  
 Spieltisch 338, 378, 398, 516, 539, 562, 582, 598, 716, Abb. 525  
 Spind 55  
 Spindler d. Ä. 518, 534, 538, 539, Abb. 484, 485  
 Spindler d. J. 518, 534, 538, Abb. 483  
 Spinett 293, 324  
 Spitzer, ehemalige Sammlung, siehe Paris  
 Spoleto, Pinacoteca 136, Abb. 123

- Staatsbett 108  
 Stämpfer, Peter 83  
 Stalker, John 558  
 Stambecchino (Schnitzer) 132  
 Standbrett 157, 159  
 Standing Cupboard 231  
 Standspiegel 560, 769  
 Standuhr 362, 432, 440–442, 523, 534, 537, 539, 560, 770  
 Stanislas, bureau, siehe bureau  
 State-bed 571  
 St. Blasien 689  
 St. Cloud 360, 642, 646–650, 659, 665, 666, 677, 728, Abb. 591  
 St. Denis, Musée Carnavalet 55  
 St. Gallen 185, 497  
 St. Just Abb. 212  
 St. Quentin, Mont 55  
 Steen, Jan 325, 326  
 Steenhuyse, Graf Hane (Wappen) 672  
 Steg 110, 325, 330, 331, 338, 344, 354, 355, 364, 466, 506, 550, 552, 554, 610  
 Stein, Sammlung Charles 450  
 Steinbank 13  
 Steingaden am Lech 260  
 Steinhardt, Dominikus 293  
 –, Franz 293  
 Steinplatte Abb. 104  
 Stellbrett 147, 182  
 Stengel, Hanns 254  
 Stentsström, Nils Peter 686  
 Sterzing 85, 95, 107, Abb. 74  
 Stetten, Paul von 249, 250, 259, 266, 268  
 Stipo 119, 152, 194, 475, 685  
 Stippetai 151  
 Stirnwand 110, 189, 767  
 Stitched up seat 578  
 Stobwasser, Heinrich 698, 736, 757  
 Stockholm 686, 724  
 –, Schloß 686, 688  
 –, Nationalmuseum: Gemäldegalerie. Historisches Museum 48, 60, 686, 688, Abb. 311  
 –, Privatbesitz 688  
 Stockton on Tees 590  
 Stöckel 660  
 Stoer, Lorenz 260  
 Stoffbett 325, 562  
 Stollen (Träger in Balkenform) 54, 99, Abb. 57  
 Stollenböcke 110  
 Stollenschrank 69, 90, 101–104, 120, 144, 163, 235, 279, 280, 300, Abb. 87, 274  
 Stolzenfels, Schloß 355  
 Straßburg 527  
 Strawberry Hill 574  
 Streber, Sammlung, siehe München  
 Streuli, Heinrich, aus Zürich 724  
 Strohmeyer, Lienhart 259, 268, 292, Abb. 263  
 –, Lorenz 266  
 Strozzi, Philippo 142  
 –, (Wappen) 156, 160, Abb. 117  
 Strozischmel 160, Abb. 151  
 Strozziruhe 131, Abb. 117  
 Struncsee, Minister 708  
 Stucco 128  
 Studiolo (Kabinettschrank) 151  
 Stütz Möbel 12  
 Stuhl 12, 16, 17, 22–27, 42, 44, 45, 49, 111, 113, 120, 122, 159–161, 176, 190, 194, 207, 208, 212, 214, 225, 239, 241, 244, 248, 301, 304, 324, 325, 330, 331, 336, 340, 345, 364, 366, 372, 397, 400, 406, 408, 438, 467, 468, 484, 502, 504, 511, 515, 519, 523, 534, 542, 544, 546, 550–555, 558, 566, 567, 576, 578, 580, 581, 588, 594, 595, 607, 611, 614, 617, 628, 682, 696, 697, 698, 725, 750, 764, 766, Abb. 19, 156, 164, 191, 198, 203, 204, 207–211, 213, 234, 249, 250, 287, 324–326, 330–332, 347, 388, 433, 434, 471, 472, 494, 507–511, 520, 523, 524, 526, 527, 542, 549, 551, 606, 623, 656, 658, 659 (vgl. Armstuhl, caquetoire, chaire, chaise, Faltstuhl, Fauteuil, Kathedra, Lehnstuhl, Scherenstuhl, Sessel)  
 Stuhlmacher 363, 416, 464, 467, 675  
 Stuhltisch 227, 241, 248, 288, Abb. 235, 287  
 Stummer Diener 698, 770  
 Stuttgart 40, 43, 269, 689, 703, 724, 757, Abb. 266  
 Stuttgart, neues Schloß 724, 734, 756, 767  
 –, Schloßmuseum 42, 287, Abb. 32  
 –, Solitude 689  
 Style des Pays-Bas 343  
 Summer bed 603  
 Superiore (Kopfwand) 153  
 Suresnes 438  
 Surmonte, Vente 424  
 Susanna, Herzogin von Bayern 290, Abb. 292  
 Susannenschrank 298, Abb. 295  
 Sustris, Friedrich 304  
 Suttermeier, Gert, aus Lüneburg 294  
 Swyn, Marcus, von Lunden 296  
 Syrakus, Museum 32, Abb. 27  
 Syrlin, Jörg 94, 118, Abb. 75  
 Tabatier 234  
 Table board (Tisch) 247  
 – coiffeuse 450  
 – console 340, 364  
 – dejeuner 634  
 – à fleurs 634  
 – à jeu 398  
 de lit 398  
 de nuit 340, 398  
 – à ouvrage 398  
 – de toilette 338, 398  
 – sur deux tresteaux portée 188  
 – volant 406, 449  
 Tablette 398  
 Tablier 364, 407, 426, 434  
 Tabouret 194, 397  
 Tabula vocata coppeboard (Schrank) 101  
 Taburett 198, 336, 366, 456  
 Tānikon 274  
 Täschl, Sigmund 270  
 Tafelkortje 324  
 Tagbett 155, 230  
 Tallboy 560  
 Tallboy chest 604  
 Tambourin 541  
 Tambour writing desk 604  
 Tamsweg (Tirol) St. Leonhards-Kirche 83, 94  
 Tapis à pentes 198  
 Tardieux 734



- Tarsia a secco 122  
Tasso, Giambattista del 119, 132  
-, Domenico und Chimenti 123  
Tavolo (Tisch) 15  
Tavolo a credenza 159  
Teatable 614  
Teetisch 611  
Terborch, Gerard 194, 324, 328, Abb. 329  
Terracina, Dom 52, 54  
Terven, Jan 307  
Tête-à-tête 682  
Theben 16, Abb. 2, 4, 7, 9, Taf. I  
Thelot 373  
Theoderich 39  
Theophilus 63  
Thewald, chem. Sammlg., s. Köln  
Thomire 639, 648, 658, 659, 664, 730, 752  
Thorn 708  
Thouret 734  
Thron 22, 23, 26, 27, 32, 40, 48, 85, 142, 143, 768, Abb. 64  
Thron des Königs Martin von Aragon 85, Abb. 64  
Thronos (Armstuhl) 13, 18, 21  
Thronstz Abb. 128  
Thünkel, Johannes 342  
Thurgau 260, Abb. 262  
Tiefenbronner Altar 94, 110, 111  
Tiepolo 474  
Tierfüße 14, 18, 21, 23, 26, 28, 31, 32, 45, 57, 287  
Tilliard, Jacques Jean (Stuhlmacher) 468  
Tintenzeug 363  
Tinti, Mario 152  
Tip top table 614, Abb. 528  
Tisch 12, 19, 27, 30-32, 40, 51, 82, 101, 108, 109, 111, 120, 155 bis 158, 160, 162, 170, 188, 189, 198, 218, 219, 228, 241, 243, 247, 248, 286, 287, 306, 324, 338, 340, 345, 353, 360-363, 367, 370, 374, 377, 378, 380, 387, 392, 398, 406, 424, 429, 430, 432, 437, 447, 452, 463, 466, 474, 485, 502, 511, 514, 515, 518, 523, 539, 544, 558, 562, 565, 582, 588, 598, 600, 611, 614, 634, 641, 647, 655, 663, 674, 696, 706, 716, 718, 720, 721, 767, Abb. 8, 24, 25, 97, 99, 102-104, 137, 150, 186, 223-226, 228, 257, 258, 283, 343, 358, 367, 381, 382, 405, 454, 455, 626, 632-634, 660 (vgl. Eßstisch, Kastentisch, Klapptisch, Konsoltisch, Krendentisch, Nipptisch, Spieltisch, table, Toilettentisch, Wangentisch, Zahltisch)  
Tischfuß 51, 111, 512, 752, 768, Abb. 26  
Tischgestell 109  
Tischlein deck dich 406, 449  
Tischplatte 109-111, 121, 158, 159, 188, 189, 218, 219, 227, 273, 293, 306, 338, 402, 544, 767, Abb. 235, 633  
Tischschrank 561  
Tischstuhl 190, Abb. 199  
Tischtruhe 127, Abb. 116  
Tizian 133, Abb. 119  
Tölz 268  
-, Privatesitz 268  
Toilette de chiffonnière 634  
Toilette en coeur 400  
Toilette d'hommes 768  
Toilettentisch 338, 340, 406, 448, 453, 454, 456, 462, 603, 654, 707, 711, 713, 716, 750, 768, Abb. 407, 537, 625, 664, Taf. XV  
Toledo, Kathedrale 208  
Topino, Charles 674, 718, Abb. 372  
Torcello 48  
Tornabuoni-Fresken (Botticelli) 125  
Toro, Bernardo 414  
Torrigiano, Pietro 221  
Toskana 116, 129, 139, 150, 158, 159, Abb. 114, 120, 121  
Tours 198  
Townsend, Johann, Abb. 544, 615  
Träger 12, 13  
Traille 50, 162  
Trapeza (Tisch) 30  
Trazzberg, Schloß in Tirol 107, Abb. 73  
Traverse (Querholz) 156, 157  
Trellis-back chair 595  
Trennbach (Wappen) 288  
Trespidi (Tisch) 155  
Treviso, Sammlung Carlo Stucky 484  
Tricoteuse 634, 655, Abb. 564  
Trier 712  
-, Erzbischof von 355  
Tripod stand 562  
Tripod table 544, 582, 698  
Tripous (Tisch) 30  
Trisur 101  
Tritzoir 101  
Trog 52  
Trono 126, 139, 143, 154, 484  
Truhe 12, 15, 19, 32, 33, 40, 51-56, 59-61, 81, 93, 97-101, 115, 120, 122, 123, 127-137, 142-150, 155, 168, 173, 176, 198, 218, 216, 230-234, 243, 244, 264, 266, 268, 273, 282, 286, 294, 296, 298, 299, 303, 333, 336, 338, 502, 558, Abb. 7, 27, 49 bis 52, 55-58, 60, 80, 83, 84, 111-115, 120-123, 169, 170, 173, 174, 240, 252-254, 262, 264, 297, 298, Taf. II (vgl. Bett-Truhe, Brauttruhe, Cassapanca, cassetta, chest, coffre, Hochzeitstruhe, Schmucktruhe, Sitztruhe, Tischtruhe)  
Truhenbank 114, 119, 137, 139, 143, Abb. 109, 110 (vgl. Cassapanca)  
Truhenmacher 70  
Trumeau 475  
Tucher, ehemalige Sammlung Heinrich Freiherr von, siehe München  
Tullgarn, Schloß (Schweden) 686  
Turin 367, 377, 436, 473  
-, Castello Stupinigi 474, 685, Abb. 446, 608  
-, Musco Artistico industriale 101  
-, Palazzo Chiabese 474, Taf. XVII  
-, Palazzo reale 414, Abb. 429  
-, Sammlung Conte Paolo Thaon di Revel 474  
-, Santo Spirito 172  
-, Villa della regina 345  
Turned chair (Pfostenstuhl) 233, 239  
Turquoise 397  
Tutanchamon 12, 18, 19, Abb. 5, Taf. I

- Überbauschrank 188, 238, 300, 301, 313–318, 320, 322, 390, Abb. 303, 304
- Überlingen 263
- Uccello, Paolo 122
- Uhr 424, 432, 440, 442, 460, Abb. 383
- Uhren von Boulle 362, 432
- Uhrkasten 516
- Ulm 24, 269, 287, 367, Abb. 289, 290, 362
- , Städtisches Museum 269, Abb. 75
- Umbrella pattern (Zeltdach) 588
- Unteutsch, Friedrich 388, Abb. 361
- Unteutschschrank 388
- Upsala 219, 286, 292
- Urach, Schloß 289
- Urbino 123, 126
- Urne 54
- Uthmann, Sammlung M. F. F., siehe Petersburg
- Utrecht 308
- , Museum Abb. 322
- Vadstena, Kloster 60
- Valeria ob Sitten, Museum 53, 54, Abb. 49–51
- Valsecchi, Sammlung Bugatti, siehe Mailand
- Valsisia 473
- Vanbrugh, John 568
- Vanderbilt, Sammlung, siehe Newyork
- Vandercruse, siehe Cruse
- Van der Meulen, Laurent 557
- Van Dyck, Anton 222, 418, 549
- Vargas 216
- Vargueños 215, 216, Abb. 217, 218
- Vasari 134
- Vauquer, Jean 342
- Vaux, Palast Fouquet 363
- Vecchietta, Lorenzo 129
- Veilleuse 397
- Velazquez 204
- Velthurns bei Brixen 270
- Vendôme, Prince de 450, Abb. 401
- Venedig 67, 116, 122, 132, 135, 155, 162, 201, 393, 471–475, 485, 487, 606, 685, 730, Abb. 122, 436
- , San Marco 39, 47–50, Abb. 43
- Venedig, Scuola di San Marco 155
- , Dogenpalast 126
- , Prokurazien (Museo civico) 434, 474, 484, Abb. 435
- , Akademie 155, 162, Taf. VII
- , Sammlung G. Gatti Casazza Abb. 447
- , Sammlung Conte L. Hierschel de Minerbi 484
- , Sammlung Marchesa Paulucci 485
- , Kunsthandel, Loewi 484, Abb. 157, 435, 437, 438, 442
- , Kunsthandel Abb. 110
- Venezia nobilissima 127
- Verberckt, Jacques 438, 464
- Vergeltsgott 110
- Vergoldung 124, 344
- Vermeer, Jan, van Delft 324–328, Abb. 312, 317
- Vernis Martin 414
- Vernisseur 414
- Verona Abb. 115
- , Fra Giovanni da 123
- , Organo 123
- , San Domenico 123
- Verrière 350
- Verrocchio, Andrea del 134
- Versailles 335, 439
- , Schloß 344, 353, 356, 358, 361, 362, 394, 431, 437, 440, 450, 461, 464–468, 632, 642, 658 675–677, 692, 707, 722, Abb. 333, 554, 565, 599
- , Cabinet de la Pendule 464, 465
- , Chapelle de la Vierge et Saint-Louis 438
- , Trianon 628, 638, 640, 675, 678, 656, Abb. 557
- , Grand Trianon 641, 728, 759, 767, 768, Abb. 664
- , Petit Trianon 449, 647, 648, 655, 670, 674, 683, 720, Abb. 556
- Vertäfelung 74, 104, 106, 125, 126, 139, 256, 260, 270, 274, 275, 278, 294, 300, 302, 326, 370, 374, 396, 414, 493
- Vertugade 190
- Vide-poche 406
- Vierpaß 128, 580
- Vierpfostenbett 191, 230, 603
- Viertelstab 237
- Vigée-Lebrun, Elisabeth, siehe Lebrun
- Vignola 585
- Villeneuve, siehe Aurelhe
- Vingboons, Philipp 330
- Visconti, Sammlung Arconati, siehe Paris, Louvre
- Vitrine 523, 684, 691, Abb. 474, 475
- Vitruv 585
- Vitruvius Deutsch 249
- Vittorio Amadeo III. 474
- Vleeschouwer gen. Boucher 446
- Vleughels 192
- Vogelsang, W. 313, 318
- Voltaire 340, 408, 524
- Volterra 125
- Vorratsruhe 173
- Vos, Cornelis de 307, 317, Abb. 311
- Voutrin 734
- Voyer, Marquise de 438
- Voyeuse 397, 682, Abb. 585
- Vries, Vredeman de 221, 230, 237, 301, 308, 313, 317, 323–326
- Waddesdon, Sammlung Rothschild 646
- Wagner, Johann Peter 515, 692, Abb. 615
- Wainscot chair (Armstuhl) 224, 248, 607, Abb. 249
- Walderdorf 541
- , Kurfürst Johann Philipp von 546, 712, Abb. 492
- Waldmüller, Ferdinand 736
- Wallbaum (Goldschmidt) 198, 292
- Walpole, Horace 574
- Wandarme 363
- Wandbank 121, 126, 139, 227, 301
- Wandeltisch 228
- Wandkästchen 104, 162
- Wandrechen 162
- Wandschirm 770
- Wandschrank 33, 40, 55, 91, 104, 105, 150, 176, 399, Abb. 53, 91, 92
- Wandspiegel 560
- Wandstollenschrank 104
- Wandteppich 38, 66, 206, 375
- Wandtisch 598, 698, Abb. 446, 518, 540
- Wanduhr 666

- Wandverkleidung 66, 85, 133, 194, 205, 396  
Wange (Standbrett) 21, 23, 27, 32, 109, 110, 114, 120, 152, 156-159, 162, 188, 189, 214, 286, 767  
Wangenfüße 156  
Wangentisch 156, 228, Abb. 146 bis 148, 185  
Wanstead 566  
Wardrobe 231, 247, 560, 563, 582, 604  
Warin 363  
Warschau 376, 724  
Wartburg 64, 95  
Waschbecken 104  
Waschkasten 275, 278, Abb. 88  
Waschschrank 104  
Waschtisch 603, 752, 768, Abb. 623  
Washstand 603  
Watteau, Antoine 412-418, 420, 421, 424, 430, 443, 514, 524  
Web-foot 610  
Weiberspeck (Hüftpolster) 190  
Weigel 368  
Weikersheim, Schloß 390  
Weilheim 268, 293, Abb. 265  
Weimar 690  
-, Schloßmuseum Taf. XXV  
Weinspach, Elias 736  
Weishaupt, Jeremias 259, 292  
Weißkopf, Wolf 254  
Weisweiler, Adam 354, 619, 655 bis 658, 662-666, 670, 720, Abb. 571-574  
Welfenschatz 63  
Wendisch-Tychow, Graf Kleist 300, Abb. 302  
Wenzel, Gottfr. Traugott 590  
Wenzelsaal im Würzburger Rathaus 64  
Werner, L. J. 724, 730, Abb. 644, 646  
Wernigerode, Museum 57, 61  
Westminster 574  
Wetterwyl 724  
Wettingen, Kloster 110, Abb. 101  
Wetzdorf (Niederösterreich) 757  
Weyden, Rogier van der 83, 86, Abb. 62  
Whitehall 341  
Wiblingen, Klosterkirche 690, 721  
Wichmann 708, 734, 762, Abb. 653  
Widener, Sammlung R. A. B. siehe Philadelphia  
Wied, Graf 544  
Wiege 114, 730  
Wien 58, 256, 270, 355, 370, 374, 414, 489, 498, 511-514, 706, 736, 760, 762, 768, 771, Abb. 648  
-, Belvedere 378  
-, Hofburg 353  
-, Schloß Schönbrunn 414, 459, 530, 664, Abb. 469  
-, Österreichisches Museum 93, 95, 793, 721, 759, 770, Abb. 470, 649-651  
-, Schatzkammer 730  
-, Staatsbibliothek 86, 108, Taf. VI  
-, Sammlung Fürst Franz Joseph Auersperg 760, 761  
-, Ehemalige Sammlung Figdor 48, 61, 90, 93, 96, 110-114, Abb. 72, 78, 88, 92, 100, 106 bis 108, 111, 116, 146, 149-151, 153, 158, 159, 184, 189, 199, 205, 285, 289  
-, Sammlung Fürst Liechtenstein 129  
-, ehemalige Sammlung Palffy 722, 760, Abb. 638, 655  
-, Sammlung Frhr. Alfons von Rothschild 426, 428, 432, 438, 445, 638, 667, 669, Abb. 383  
-, Sammlung Frhr. Louis von Rothschild 638, 669  
-, ehem. Sammlung Spitzer 185  
-, Sammlung Dr. Zuckerkandl 760  
-, Kunsthandel, Satori Abb. 579  
-, Privatbesitz 758  
Wienhausen, Kloster 66  
Wiesbaden 701, 708  
-, Museum 47, Abb. 41  
-, Sammlung Otto Henckell 463, Abb. 487  
Wiesentheid 517, 544, 546  
Wigand 760, Abb. 651  
Wilhelm von Bayern 87  
- V. von Bayern 268, 304  
- II. von Hessen 734  
- III. von Oranien 550, 556-558  
Wilhelmine von Bayreuth 336, 694  
Wille, Johann Georg 706  
Winant 458  
Winchester, Kathedrale 223  
Winckelmann, Johann Joachim 586, 622, 689, 732  
Winckle, Andreas 269, Abb. 266  
Window stool 598  
Windsor, Schloß 324, 341, 355, 357-359, 446, 450, 557, 558, 638, 642, 656, 664, 719, 720, 730, Abb. 517, 566  
Windsorstuhl 378, 567, 611, Abb. 497  
Wing chair 611  
Winkler, Simon 268  
Wissreuther, Hans 268  
Withoup, Johann 300  
Witte, Emanuel de 328, Taf. XI  
Witz, Konrad 101  
Wölflin 753  
Wörlitz, Schloß 696  
Wolfegg, Schloß 269  
Wolfenbüttel 300, 308  
Wolff, Christoph 619, 669  
-, Hans 304  
-, Peter 523  
Wolfhauer 367  
Woodhall Park 592  
Worcester 583  
Work table (Nähtisch) 598  
Wren, Christopher 568, 574, 585  
Wülflinger, Abt Rudolf 110, Abb. 101  
Würzburg 101, 444, 511, 514, 516, 518, 548, 690, 730  
-, Schloß 494, 512, 514-517, 690, 692, 768, Abb. 456, 457, 616  
-, Rathaus 64  
-, Luitpoldmuseum 110, 111, 390, 517, Abb. 104  
-, Residenzmuseum 693, Abb. 491, 615, 617, 661  
Wylt, James 592  
Wyl, Abtshof 275  
X-Füllung 74, 97, Abb. 110  
X-Füße 566  
Xivry, Sammlung F. Olban de, siehe Lüttich  
Ybenus 71  
York 225, 588  
-, Münster 61, Abb. 58



- Ypern, Martinskirche 61  
 –, Hotel Merghelinck 523  
 –, Stadthaus 90, Abb. 68  
 Ysenburg, Fürst 542
- Zahl**tisch 110, Abb. 89
- Zarge** 16, 18, 22, 109–111, 158, 159, 205, 214, 218, 286, 306, 323, 324, 359, 361–364, 435, 441, 465, 466, 506, 514, 539, 544, 554, 562, 578, 682, 714, 767
- Zedernholz** 18, Taf. I
- Zeil**, Schloß (Schwaben) 269
- Zeist** 724
- Zeltbaldachin** 108, 154, 289, 290, Taf. VI
- Zeltbett** 290, 603, Abb. 294
- Zeltdach** 588, 600
- Zerbst**, Schloß 529
- Zick**, Januarius 703, 710, 711, 714, 716, 717, 720, 721, 723
- Zickzackstickerei** 366
- Ziebland**, Fr. Abb. 641
- Zierschachtel** 363
- Zinnenfries** 104
- Zinnenkranz** 57, 93, 94
- Zinzendorf**, Graf 540
- Zuccali**, Henrico 368
- Zucchi** 586
- Zuckerkan**dl, Sammlung Dr., siehe Wien
- Zürich** 534  
 –, Landesmuseum 110, 111, 258, 273, 278, 279, Abb. 99, 100, 109, 178, 261, 268, 271, 281, 283, 286  
 –, Seidenhof 278, Abb. 268, 283
- Züricher Orgelkasten** 388
- Zunft** 416, 417, 498, 707, 725
- Zweckmöbel** 25
- Zweig**, Marianne 459
- Zwerchgiebel** 57
- Zylinderbureau**, siehe bureau à cylindre



# DIE PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

## Band I

### *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*

Von Eckart von Sydow

2. Auflage

84 Seiten Text, 78 Seiten Katalog und Register. 403 Seiten Abbildungen, 12 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

\*

## Band II

### *Die Kunst des alten Orients*

Von Heinrich Schäfer und Walter Andrae

2. Auflage

168 Seiten Text, 126 Seiten Katalog und Register, etwa 780 Abbildungen, 24 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

\*

## Band III

### *Die Kunst der Antike (Hellas und Rom)*

Von Gerhart Rodenwaldt

2. Auflage

88 Seiten Text, 52 Seiten Katalog und Register, etwa 600 Abbildungen, 28 Kupfertiefdruck- und 15 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

\*

## Band IV

### *Die Kunst Indiens, Chinas und Japans*

Von Otto Fischer

2. Auflage

138 Seiten Text, 62 Seiten Katalog und Register, etwa 500 Abbildungen, 28 Kupfertiefdruck- und 17 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

\*

## Band V

### *Die Kunst des Islam*

Von Heinrich Glück (†) und Ernst Diez

100 Seiten Text, 90 Seiten Katalog und Register, 475 Abbildungen, 26 Kupfertiefdruck- und 13 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

\*

## Band VI

### *Die Kunst des frühen Mittelalters*

Von Max Hauttmann (†)

148 Seiten Text, 68 Seiten Katalog und Register, über 600 Abbildungen, 32 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 55 Mark, in Halbleder 60 Mark

\*

## Band VII

### *Die Kunst der Gotik*

Von Hans Karlinger

2. Auflage

138 Seiten Text, 72 Seiten Katalog und Register, 558 Abbildungen, 32 Kupfertiefdruck- und 14 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 48 Mark, in Halbleder 52 Mark

IM PROPYLÄEN-VERLAG · BERLIN



# DEI PROPYLÄEN - KUNSTGESCHICHTE

Band VIII

## *Die Kunst der Frührenaissance in Italien*

Von Wilhelm von Bode (†)

3. Auflage

156 Seiten Text, 34 Seiten Katalog und Register, 456 Abbildungen, 22 Kupfertiefdrucktafeln, 12 mehrfarbige u. 7 Offsettafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

\*

Band IX

## *Die Kunst der Hochrenaissance in Italien*

Von Paul Schubring

2. Auflage

105 Seiten Text, 36 Seiten Katalog und Register, 536 Abbildungen, 23 Kupfertiefdruck- und 26 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

\*

Band X

## *Die Kunst der Renaissance in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich usw.*

Von Gustav Glück

94 Seiten Text, 52 Seiten Katalog und Register, 550 Abbildungen, 19 Kupfertiefdrucktafeln, 21 mehrfarbige Tafeln und 8 zum Teil mehrfarbige Offsettafeln.  
In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

\*

Band XI

## *Die Kunst des Barock*

Von Werner Weisbach

2. Auflage

114 Seiten Text, 48 Seiten Katalog u. Register, über 400 Abbildungen, 24 Kupfertiefdrucktafeln, 5 mehrfarbige u. 15 Offsettafeln. In Halbleinen 48 Mark, in Halbleder 52 Mark

\*

Band XII

## *Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*

Von Max J. Friedländer

2. Auflage

44 Seiten Text, 19 Seiten Katalog und Register, 266 Abbildungen, 26 Kupfertiefdrucktafeln, 14 mehrfarbige und 8 Offsettafeln. In Halbleinen 38 Mark, in Halbleder 42 Mark

\*

Band XIII

## *Die Kunst des Rokoko*

Von Max Osborn

123 Seiten Text, 55 Seiten Katalog und Register, 487 Abbildungen, 22 Kupfertiefdrucktafeln, 24 mehrfarbige und Offsettafeln. In Halbleinen 55 Mark, in Halbleder 60 Mark

IM PROPYLÄEN - VERLAG · BERLIN

# DIE PROPYLÄEN - KUNSTGESCHICHTE

Band XIV

## *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*

Von Gustav Pauli

141 Seiten Text, 34 Seiten Katalog und Register, 347 Abbildungen, 24 Kupfertiefdrucktafeln, 11 mehrfarbige und 8 Offsettafeln. In Halbleinen 48 Mark, in Halbleder 52 Mark

\*

Band XV

## *Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert*

Von Emil Waldmann

2. Auflage

179 Seiten Text, 45 Seiten Katalog und Register, 410 Abbildungen, 20 Kupfertiefdrucktafeln, 20 mehrfarbige und 10 Offsettafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

\*

Band XVI

## *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*

Von Carl Einstein

2. Auflage

208 Seiten Text, 387 Abbildungen, 20 Kupfertiefdrucktafeln, 20 mehrfarbige Tafeln  
In Halbleinen 48 Mark, in Halbleder 52 Mark

★

## ERGÄNZUNGSBÄNDE

### ZUR PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

#### *Die Baukunst der neuesten Zeit*

Von Gustav Adolf Platz

2. veränderte Auflage

199 Seiten Text, 42 Seiten Katalog und Register, 55 Seiten Grundrisse, Pläne und Entwürfe, 450 Abbildungen, 20 Kupfertiefdruck- und 8 farbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

\*

#### *Kunst und Kultur von Peru*

Von Max Schmidt

122 Seiten Text, 44 Seiten Katalog und Register, 831 Abbildungen und 18 farbige Tafeln. In Halbleinen 55 Mark, in Halbleder 60 Mark

\*

#### *Die Architektur der deutschen Renaissance*

Von Carl Horst

217 Abbildungen u. 16 Kupfertiefdrucktafeln. In Halbleinen 28 Mark, In Halbleder 32 Mark

I M P R O P Y L Ä E N - V E R L A G · B E R L I N













